

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RÉ-ÉCRITURE(S) DE LA DROGUE : DE QUINCEY, BAUDELAIRE, HUXLEY, MICHAUX, DUTS

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ANNIE MONETTE

FÉVRIER 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

La rédaction d'une thèse est un long travail qui s'accomplit en solitaire. Plusieurs heures se sont écoulées assises à mon bureau, devant l'écran, entourée de mes textes, de mes notes, de mes brouillons. Mais des personnes importantes ont tout de même été présentes et ont brisé mon isolement. Elles m'ont accompagnée, m'ont soutenue, m'ont changé les idées. Je tiens à remercier ces personnes qui m'ont toutes, à leur manière, appuyée dans l'accomplissement de cette tâche.

D'abord, je remercie ma directrice, Michèle Nevert pour son support, ses encouragements et sa disponibilité. Michèle, tu suis mon travail depuis plusieurs années maintenant. Tes lectures et tes commentaires toujours justes m'ont aidée et m'ont orientée tout au long du doctorat, mais particulièrement dans les derniers moments de la rédaction. Merci pour le partage de tes connaissances et de ton expertise, mais aussi pour la confiance que tu m'as témoignée. Tu es une super directrice.

Je dois ensuite remercier Mathieu, qui partage ma vie depuis neuf ans. Vivre avec une personne en rédaction, c'est loin d'être facile. La dernière année a apporté son lot d'émotions. Finalement, *nous* arrivons au bout du parcours : parce que dans cette thèse, tu es évidemment très présent. Je ne te remercierai jamais assez pour ta très grande patience et ta compréhension. Merci aussi de ton support, de ta confiance, de ta fierté devant mes réalisations. Je t'aime.

Ma famille et mes amis sont ma plus grande richesse. Je tiens ici à les remercier personnellement. Mes parents, Serge et Nancy, qui ont toujours soutenu mes projets et m'ont encouragée depuis mon enfance. Votre propre force devant l'adversité, votre plaisir de vivre, votre générosité, votre ouverture d'esprit, votre intelligence sont des modèles pour moi. Mes deux frères, mes amis, Cédric et Kevin : vous êtes si brillants, si drôles, si sensibles. Merci d'être là quand ça compte... et même quand ça compte moins! Claire, ma belle belle-maman créative et vive, qui m'a prêté sa paisible maison pour écrire; Marie Eve, ma belle belle-sœur et amie si accueillante, généreuse et attentionnée;

Julie, mon autre belle belle-sœur et amie, dont j'ai découvert les très grandes qualités humaines et un goût certain pour le kitsch et le douteux; Jean-Sébastien dont j'aime l'humour et la sensibilité; Joël qui a un incroyable sens de l'amitié; Mylène, mon amie doctorante à l'autre bout de la 20, inspirante et brillante; les *Meatballs* qui, malgré une saison exécrable sur le plan des statistiques, m'ont apporté détente et plaisir. Merci. Beaucoup.

Je tiens tout spécialement à remercier mes deux très grandes amies, Michèle et Geneviève. Vous êtes ce qu'on peut souhaiter de mieux en amitié : attention, confiance, plaisir, rires, écoute... Je trouve tout cela avec vous. À l'autre bout du pays, de l'autre côté de l'Atlantique ou à quelques stations de métro, vous êtes toujours présentes et disponibles. Vous êtes des femmes magnifiques et je vous adore.

Sur un plan plus pragmatique, je remercie le FQRSC pour la bourse qu'il m'a octroyée. Merci aussi au département d'études littéraires de l'UQAM pour le support et pour les opportunités professionnelles qu'il m'a accordé au cours de ma formation.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	X
RÉSUMÉ.....	XI
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
PRÉSENTATION : LES DROGUES ET LA LITTÉRATURE	31
1. DE LA PLANTE AU LABORATOIRE : DESCRIPTION DES DROGUES.....	31
1.1 Les dépresseurs du système nerveux central	33
1.2 Les stimulants du système nerveux central	36
1.3 Les perturbateurs du système nerveux central	38
2. L'HISTOIRE (LITTÉRAIRE) DE LA DROGUE.....	44
2.1 Les origines de la consommation des drogues	45
2.2 La littérature anglaise du début du XIX ^e siècle.....	49
2.3 La France sous influence	52
2.3.1 La curiosité romantique	52
2.3.2 La seringue de Pravaz et la fée grise : la fin de siècle	54
2.4 Le XX ^e siècle en Europe et en Amérique.....	65
2.4.1 La France colonisatrice et l'opium fumé	65
2.4.2 Les années folles, les avant-gardes et la cocaïne	72
2.4.3 Les années 1930 : Benjamin et Cocteau	78
2.4.4 L'homme blanc et le chaman : les récits initiatiques	80

2.4.5 La contre-culture américaine et la révolution psychédélique.....	86
3. REVUE DE LA LITTÉRATURE	93
3.1 Sur les approches historiques	93
3.1.1 Des périodes définies : la belle époque et l'avant 1960.....	96
3.1.2 Une problématique précise : l'élaboration du concept de toxicomanie	98
3.2 Sur les approches méthodologiques	100
3.2.1 L'angle spirituel	100
3.2.2 L'approche comparative	102
3.3 Sur les approches littéraires.....	103
3.3.1 Une expérience parmi d'autres	103
3.3.2 La drogue, l'écriture, le langage	105
3.3.4 Une référence incontournable.....	108
3.3.5 Notre recherche : une contribution à la littérature des marges	109

CHAPITRE II

REPRÉSENTATIONS ET FIGURATIONS DE LA DROGUE.....	110
1. COMMENT LES AUTEURS (SE) REPRÉSENTENT LA DROGUE : QUATRE POSTURES	110
1.1 S'opposer	112
1.2 Se soumettre.....	114
1.3 Dénoncer	116
1.4 Adhérer	122
1.4.1 Une invention langagière : les illimités de la conscience	123
1.4.2 Une innovation technique : la drogue idéale.....	126
1.4.3 Évasion, transcendance	129
2. UNE DYNAMIQUE OPPOSITIONNELLE.....	132
2.1 Plaisirs et souffrances de l'opium	134

2.1.1 Les plaisirs	134
2.1.2 Les souffrances.....	137
2.2 De l'intolérable à l'extase	142
2.2.1 Revenir sans cesse à l'abhorrée.....	144
2.2.2 Transes mystiques et érotiques.....	146
2.3 Pour l'ivresse, contre le haschich.....	154
2.3.1 Condamnable haschich, défendable opium	157
2.4 Le remède est un poison.....	161
3. AUX FRONTIÈRES DE LA DROGUE	163
3.1 L'exploration	164
3.1.1 Terra incognita.....	167
3.1.2 Les antipodes de l'esprit	170
3.1.3 L'aventurier urbain	172
3.2 Le normal et l'anormal.....	175
3.2.1 Le merveilleux normal	178
3.3 La folie	181
3.3.1 Aliénisme et psychiatrie : sur l'équivalence postulée du fou et du drogué.....	188
3.3.2 Michaux, avec et contre les psychiatres	196
3.3.3 Drogue et « désaliénation » : le cas de Charles Duits.....	199
3.4 Le savoir	202
3.4.1 Savoir et science	203
3.4.2 Détournement : savoir à contre-courant	210
3.4.3 Le XIX ^e siècle : le paradis contre le savoir?	215
3.4.4 Le savoir contre l'expérience?	219
4. QUELQUES CONSTATS.....	222

CHAPITRE III

SOUS DROGUE : LA QUESTION DU SUJET	227
1. DÉ-LIMITATION(S)	232
1.1 Un sujet sans limites	232
1.2 Un monde sans frontières.....	237
1.2.1 Angoisse et indifférenciation	239
1.2.2 Indifférence et indistinction.....	241
2. FRACTURATION, TRANSFORMATION ET NÉGATION : ÉTATS (LIMITES) DU SUJET.....	244
2.1 Michaux et la « grande démolisseuse »	244
2.1.1 Le sillon et l'eau : se fracturer/s'emplir	247
2.1.2 Dédoublement : Michaux et Mr Hyde	250
2.2. Duits, Huxley : re-nouveau	258
2.2.1 Une transformation du sujet.....	259
1.3.2 Une négation du sujet.....	263
2. 3 Un nouveau sujet ou un sujet à nouveau présent?	267
3. POLARITÉ ET DISSIMULATION : POSITIONS (LIMITES) DU SUJET	273
3.1 Le mangeur d'opium, un sujet d'exception	273
3.1.1 Établir sa supériorité.....	275
3.1.2 Se positionner entre pitié et admiration.....	279
3.1.3 Un lecteur courtois et indulgent.....	282
3.1.4 Le corps palimpseste	285
3.2 Les Paradis artificiels : un sujet sous drogue absent.....	287
3.2.1 Autorité morale.....	289
3.2.2 D'autres drogués	292
4. UNE RÉ-UNION DU SUJET	299

CHAPITRE IV

ÉCRITURE DE LA DROGUE	305
1. L'EXPÉRIENCE ET L'ÉCRIT : « UN DÉFI ABSOLU À LA NARRATIVITÉ »	306
1.1 Difficultés d'écrire	309
1.1.1 Décalage	310
1.1.2 Consignation impossible.....	311
1.2 Du visible au lisible	312
1.2.1 Vision ou hallucination?	312
1.2.2 (D)écrire les visions	315
1.2.3 Inadéquation des mots devant l'image	322
1.3 Problèmes de langage	332
1.3.1 « La formulation sera toujours décevante »	332
1.3.2 Indicible.....	341
1.4 Le non-dit et l'indicible chez de Quincey et Baudelaire.....	349
1.4.1 Mettre à profit les lacunes.....	350
1.4.2 Taire l'expérience.....	354
2. ÉCRIRE SOUS DROGUE : MISSION IMPOSSIBLE?	357
2.1 L'écriture mescalinienne : déchiffrable, mais illisible	359
2.2 Écriture sous influence	366
2.2.1 Perte de contrôle.....	367
2.2.2 Dérive	370
2.2.3 Attaque et destruction	372
2.3 Le protocole expérientiel.....	374
2.3.1 Trous dans le protocole.....	376
2.3.2 Les marges : entre texte primordial et protocole.....	380

3. RÉ-ÉCRITURE DE LA DROGUE	382
3.1 Michaux : un « tapis roulant en marche »	386
3.1.1 Vitesse et répétitions : du rapport du corps et de la lettre	389
3.1.2 Digressions et coq-à-l'âne : la reformulation	391
3.1.3 Pertes, silences, absences : de la saisie du rien à l'effacement du mot	393
3.1.4 Jouer sur les mots : réappropriation de la matière langagière	398
3.1.5 Développer, extrapoler, recomposer : re-création de l'expérience	400
3.1.6 Recomposer la vision, remonter la chaîne signifiante	401
3.2 Huxley : se laisser parler	403
3.2.1 : La ré-écriture : une question caduque?	405
3.2.2 Parole versus écriture	408
3.3 Duits : un autre texte	411
3.3.1 La nouvelle : un subterfuge de ré-écriture	413
3.3.2 Transposition	414
3.3.3 L'allégorie du peyotl	415
3.4 De Quincey : ré-écrire la vie d'un opiomane	418
3.4.1 L'autobiographie : de la relecture à la ré-écriture	419
3.4.2 Partir de/revenir à l'opium	423
3.5 Baudelaire : Les Confessions d'un opiomane français	424
3.5.1 Ré-écrire l'expérience autre	425
3.5.2 Ré-écrire (avec) de Quincey	428
3.6 La ré-écriture : ultime réintégration des limites	431
 CONCLUSION	 433
 BIBLIOGRAPHIE	 454

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
3.1 Exemple de dessin mescalينien tiré de <i>Misérable miracle</i>	258
3.2 Exemple de dessin mescalينien tiré de <i>L'Infini turbulent</i>	258
4.1 Exemple d'écriture mescalينienne tiré de <i>Misérable miracle</i>	362
4.2 Exemple d'écriture mescalينienne tiré de <i>Misérable miracle</i>	362
4.3 Exemple d'écriture mescalينienne tiré de <i>Misérable miracle</i>	363
4.4 Exemple d'écriture mescalينienne tiré de <i>Misérable miracle</i>	363
4.5 Exemple de dessin mescalينien tiré de <i>Misérable miracle</i>	364
4.6 Exemple de dessin mescalينien tiré de <i>Misérable miracle</i>	364
4.7 Exemple de dessin mescalينien tiré de <i>L'Infini turbulent</i>	365
4.8 Exemple de dessin mescalينien tiré de <i>Misérable miracle</i>	365
4.9 Exemple de dessin mescalينien tiré de <i>Misérable miracle</i>	366

RÉSUMÉ

Cette thèse s'intéresse à l'écriture de la drogue dans onze textes de cinq auteurs (*Confessions of an English Opium-Eater* (1821), *Suspiria de Profundis* (1846), de Thomas de Quincey; *Les Paradis artificiels* (1856), de Charles Baudelaire; *The Doors of Perception* (1954), *Heaven and Hell* (1956), d'Aldous Huxley; *Misérable miracle* (1956), *L'Infini turbulent* (1957), *Connaissances par les gouffres* (1961), *Les Grandes épreuves de l'esprit* (1966), d'Henri Michaux; *Le Pays de l'éclairement* (1967), *La Conscience démonique* (1974), de Charles Duits) — et dans six autres textes « témoins » de divers auteurs. Par « écriture de la drogue », nous entendons une pratique qui rend compte d'une expérience avérée, de la part de l'auteur, d'une ou de plusieurs substances. Notre recherche est exploratoire : elle vise à repérer les caractéristiques, les mécanismes, les formes et les manifestations de cette écriture pour en dégager une compréhension et une description.

Le chapitre I présente une description des substances abordées dans les textes étudiés (opium, mescaline, chanvre, peyotl, LSD, psilocybine) et des produits fréquemment évoqués dans les écrits de la drogue (cocaïne, morphine, éther). Nous effectuons ensuite un portrait de l'histoire des psychotropes ainsi que de la littérature de la drogue. Ce chapitre se termine par une revue de la littérature qui relève les orientations des principaux travaux menés sur les textes du corpus et situe notre recherche en regard de ceux-ci.

Le chapitre II expose la représentation que les auteurs se font et donnent de la drogue dans leurs textes. Quatre positions se dégagent : l'opposition (Michaux), la sujétion (de Quincey), la dénonciation (Baudelaire) et l'adhésion (Huxley et Duits). Nous montrons que la représentation de la drogue se situe sur un fil assez mince entre « bon » et « mauvais », entre « plaisir » et « déplaisir ». Cette représentation est à l'image de la drogue elle-même, à la fois poison et remède. La dernière partie du chapitre aborde les frontières que la drogue figure : l'exploration, le rapport du normal et de l'anormal, la folie et le savoir.

Le chapitre III s'intéresse au sujet et à la dé-limitation qu'il subit dans l'expérience de la drogue. Chez Michaux, elle est de l'ordre de l'agression. Chez Huxley et Duits, la négation de soi ou la formation d'un moi nouveau sont au contraire recherchées et souhaitées. Chez Baudelaire et de Quincey, nous examinons plus proprement les positions limites occupées par les sujets dans les textes. De Quincey présente un sujet confessant à la fois misérable et sublime, mais toujours extraordinaire. Baudelaire ne parle pas de sa propre expérience : il adopte une position d'autorité morale et compense l'absence du sujet sous drogue par différents sujets « autres » auxquels

incombe la responsabilité expérimentale. En revenant sur la place des *Confessions* dans la monographie baudelairienne, nous montrons que cette absence relève en fait de la dissimulation. En dernier lieu, nous proposons d'envisager le « sujet du texte » comme l'instance qui réunit les états du sujet et les moments de l'expérience et qui incarne la ré-union du sujet.

Le chapitre IV se penche sur le rapport à l'écriture et au langage. Nous exposons d'abord les écueils auxquels sont confrontés les auteurs dans leur tâche, le plus grand étant l'indicible. Toutefois, les difficultés ne font pas qu'entraver l'écriture, mais la motivent également : il est possible d'écrire malgré tout. Nous nous attardons ensuite à l'écriture « sous influence » (chez Michaux) : si elle est très proche dans le temps du moment de l'expérience, elle ne permet pas de contourner les problèmes d'écriture et de langage observés précédemment. C'est en ce sens que nous proposons de parler, en définitive, d'une ré-écriture de la drogue. La ré-écriture évoque le chemin à rebours effectué pour revenir au langage, pour arriver au texte. Nous étudions ses mécanismes dans un chapitre de *Connaissances par les gouffres* et ses diverses manifestations dans les autres textes du corpus. La ré-écriture met en place un nouvel espace expérientiel, le texte. Elle constitue aussi une nouvelle expérience qui n'est plus celle de la drogue, mais de l'écrit. Elle consiste en l'ultime réintégration des limites transgressées lors de l'ingestion initiale du produit. Elle est en cela une expérience (des) limite(s) — de la drogue, du langage, de l'écriture.

Mots clés : écriture de la drogue, ré-écriture, expérience, limites

INTRODUCTION

La *littérature de la drogue* est composée d'un vaste ensemble de productions de genres variés (de la fiction au témoignage et de l'essai à la poésie) dont le point commun consiste en l'expérience racontée : celle de la consommation de la drogue. Cette particularité apparaît singulière et très peu discriminative. En fonction du type de texte auquel nous avons affaire, cette expérience peut en être le sujet central (par exemple, dans un essai qui réfléchit sur la question de la consommation) ou constituer un thème (dans un poème) ou une intrigue secondaire (dans un roman). De même, l'expérimentation relève soit d'une connaissance avérée d'une ou de plusieurs substances toxiques (par l'auteur, qui est un consommateur ponctuel ou invétéré), d'une invention (un personnage fictif use d'un produit X) ou même d'une imitation (un texte poétique qui chercherait à imiter les effets d'une drogue sur le langage). Ainsi, le fait de présenter une drogue dans un texte, de mettre en scène des usages et des usagers peut suffire à parler de littérature de la drogue. La consommation reconnue de l'auteur, bien qu'elle affine la définition que l'on peut donner à cette littérature, n'est pas toujours jugée nécessaire pour déterminer l'appartenance d'un écrit à ce corpus. Citons l'exemple de Pierre Drieu La Rochelle qui, s'il n'a pas lui-même été un « drogué », est nommé dans les anthologies : Arnould de Liedekerke le range sans trop de problèmes parmi les auteurs de la drogue, en prenant soin toutefois de mentionner son absence de consommation :

Contrairement à une idée reçue, Pierre Drieu La Rochelle n'était pas morphinomane. Il est pourtant beaucoup question de cocaïne et d'opium dans *Le Feu follet* (1931) dont le héros, largement inspiré à Drieu par son ami Jacques Rigaut, tente vainement d'échapper à la drogue¹.

¹ Arnould de Liedekerke, *La Belle époque de l'opium*, Paris, Éd. de la Différence, 2001, p. 296.

L'hétérogénéité du corpus de la littérature de la drogue, si elle empêche une définition claire du *texte de la drogue*, permet cependant de cerner un champ précis des productions littéraires, dont l'histoire a d'ores et déjà été écrite — par des historiens (par exemple, Jean-Jacques Yvorel² ou Emmanuelle Rataillaud-Bajac³) qui ont fait une place, dans leurs ouvrages, à la littérature, et par des littéraires (entre autres, Max Milner⁴) qui en ont retracé les origines et le développement. Les anthologies (Arnould de Liedekerke⁵, Pierre Bonnasse⁶, John Strausbaugh, Donald Blaise⁷), qui regroupent des échantillons illustratifs d'écrits, témoignent elles aussi de cette littérature de la drogue.

Néanmoins, au-delà des points de vue historiques et anthologiques, il semble que la littérature de la drogue ait été peu interrogée en tant que pratique d'écriture singulière. En effet, les critiques se sont surtout attardés à dépouiller la littérature (depuis le début du XIX^e siècle, principalement en France, en Angleterre et aux États-Unis) pour trouver des productions qui mettent en scène les drogues et leurs usages. Ce travail essentiel a permis de révéler les nombreux et différents textes de la drogue. Il s'est toutefois arrêté après la démonstration de l'existence du corpus et sa mise en contexte historique. Il nous apparaît désormais nécessaire de pousser plus avant la réflexion et de l'orienter vers la question de *l'écriture de la drogue*.

La consommation d'une substance psychotrope entraîne chez l'individu une modification de la perception, un bouleversement du rapport au monde, au réel, aux

² Jean-Jacques Yvorel, *Les poisons de l'esprit. Drogues et drogués au XIX^e siècle*, Paris, Quai Voltaire, 1992, 320 p.

³ Emmanuelle Rataillaud-Bajac, *Les Paradis perdus. Drogues et usagers des drogues dans la France de l'entre-deux guerres*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009, 467 p.

⁴ Max Milner, *L'imaginaire des drogues. De Thomas De Quincey à Henri Michaux*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 2000, 457 p.

⁵ Arnould de Liedekerke, *op. cit.*

⁶ Pierre Bonnasse, *Les voix de l'extase : l'expérience des plantes sacrées en littérature*, Paris, Trouble-fête, 2005, 271 p.

⁷ John Strausbaugh et Donald Blaise, *The Drug User*, Jackson, Blast Books, 1991, 272 p.

autres et, dans certains cas, une introspection profonde, un questionnement existentiel, voire spirituel. Dès lors, on peut supposer que l'expérience de la drogue agit, au même titre qu'elle le fait sur le sujet, sur l'expérience d'écriture. Chez les « drogués » qui sont avant tout des poètes, des écrivains (nous le verrons, c'est à ceux-ci que nous nous intéressons), ce rapport entre drogue et écriture paraît encore plus plausible. Face à un texte qui relate une expérimentation psychotrope, on se demande à quel point le travail sur les mots, sur la langue a été influencé par les troubles engendrés par la substance absorbée? Comment les bouleversements ressentis ont-ils pu influencer (même après l'intoxication) sur la rédaction du texte? Comment la drogue est-elle perçue, puis (d)écrite? Comment l'expérience devient-elle texte? Comment la drogue agit-elle dans/sur lui?

Nous voulons ainsi aborder la question d'une potentielle écriture de la drogue. Nous souhaitons vérifier s'il est permis d'identifier et de définir une pratique d'écriture qui correspondrait à et rendrait compte d'une telle expérience. Nous cherchons à repérer les caractéristiques, les mécanismes, les formes ou les manifestations de cette écriture. Notre recherche est donc exploratoire; elle vise à interroger un certain nombre de textes, afin de voir si de leurs concordances, de leurs dissemblances, de leurs particularités ou de leurs généralités peut (ou non) se dégager une compréhension et une description de l'écriture de la drogue.

Certes, il existe bien des études qui se penchent sur le rapport de la drogue à l'écriture et au langage. Mais force est de constater que leur regard ne se pose que sur un seul auteur et sur son/ses texte(s) de la drogue (en lien ou non avec le reste de son œuvre). La majorité des travaux qui vont en ce sens se sont d'ailleurs intéressés à un auteur en particulier, en l'occurrence Henri Michaux (par exemple, Brigitte Ouvry-Vial⁸,

⁸ Brigitte Ouvry-Vial, « Henri Michaux's Poetics », thèse de doctorat, Columbia University, 1984, 391 f.

Anne Brun⁹, Bernard Lehoussse¹⁰ ou Seli Arslan¹¹). Le rapport de la drogue et de l'écriture est alors envisagé en regard du travail spécifique du poète. Pour poser la question d'une éventuelle écriture de la drogue (et non d'un cas précis d'écriture de la drogue), il est nécessaire d'aborder un corpus plus large, composé d'écrits significatifs et illustratifs. De la sorte, nous voulons nous pencher sur plusieurs manifestations de la littérature de la drogue, sur différentes mises en texte.

Corpus d'étude : justification, composition et description

Les textes que nous avons choisis décrivent une connaissance et une expérimentation avérées d'une ou plusieurs drogues. Ils mettent en scène de façon explicite la consommation de l'auteur : c'est leur sujet principal. Ils dépeignent les effets de la drogue, les phénomènes rencontrés et les impressions ressenties par l'expérimentateur. Plus encore, ils présentent une réflexion (voire une théorisation) sur la drogue et son usage, chez des « drogués » qui entretiennent d'ores et déjà une activité d'écriture : il s'agit de montrer l'influence d'un toxique sur un sujet qui se servira justement des mots pour rendre compte de ce qu'il a vécu.

Brigitte Ouvry-Vial, « Essai de grammaire du geste d'écrire », dans Catherine Mayaux (dir. publ.), *Henri Michaux. Plis et cris du lyrisme*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 169-183.

Brigitte Ouvry-Vial, « "Le vieux jumelage de la pensée et de la parole" : approche clinique et théorique des récits d'expérience de drogue », dans Evelyne Grossman, Anne-Élisabeth Halpern et Pierre Vilar (dir. publ.), *Henri Michaux, le corps de la pensée*, Tours, Farrago, 2001, p. 161-175.

⁹ Anne Brun, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, Paris, Institut d'édition Sanofi-Synthélabo, 1999, 334 p.

Anne Brun, « Traces de souffrance dans une écriture de l'originnaire », *Topique. Revue freudienne*, vol. 62, 1997, p. 83-93.

¹⁰ Bernard Lehoussse, « L'écriture d'Henri Michaux et les expériences hallucinogènes », thèse de doctorat, Université de Savoie, 2006, 257 f.

¹¹ Seli Arslan, « L'œuvre du dégagement. La création dans les textes sur la drogue de Michaux », thèse de doctorat, Université Paris III, 2000, 437 f.

Nous écartons ainsi les récits de fiction, dans lesquels l'expérience racontée résulte en grande partie (sinon totalement) d'une création. De même, nous ne retenons pas les œuvres dans lesquelles la consommation de l'auteur n'est pas clairement désignée ou n'est mentionnée que de passage. Nous estimons que la mise en mots de l'expérience y est trop indirecte¹².

Si nous convoquons plusieurs textes de la drogue, certains le sont de façon plus systématique et d'autres de manière plus ponctuelle. Notre corpus se divise ainsi en deux volets complémentaires. Le premier réunit les textes qui sont analysés en propre tout au long de la thèse : ils tiennent lieu de points de départ et d'ancrage de notre réflexion et constituent le cœur de notre analyse. Le second volet est composé de textes qui nous servent surtout à exemplifier et appuyer notre propos de même qu'à enrichir notre lecture d'autres écrits littéraires portant sur la consommation de substances psychotropes. Il s'agit donc en quelque sorte d'un corpus témoin.

Les textes du corpus d'étude

Le premier volet regroupe onze textes, produits par cinq auteurs. Trois de ces écrits appartiennent au XIX^e siècle anglais et français : *Confessions of an English Opium-Eater* (1821) et *Suspiria de Profundis* (1846), de Thomas de Quincey et *Les Paradis artificiels* (1860), de Charles Baudelaire. Les huit autres textes relèvent du XX^e siècle et proviennent également de la France et de l'Angleterre : *The Doors of Perception*, (1954)

¹² Afin d'assurer une homogénéité et, du fait même, pour répondre aux exigences d'une plus grande rigueur méthodologique, nous avons exclu de notre corpus d'analyse les écrits relevant des genres de la poésie et de la chanson ainsi que les essais (par exemple, *LSD, My Problem Child*, d'Albert Hofmann) et les témoignages (songeons à *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée*, de Kai Hermann et Horst Rieck). Nous nous intéressons de façon particulière à la théorisation de la consommation et des effets de la drogue, ce que des textes plus courts comme le poème ou la chanson favorisent moins. Pour leur part, les essais et les témoignages nous paraissent plus éloignés du travail littéraire.

et *Heaven and Hell* (1956), d'Aldous Huxley¹³; *Misérable miracle* (1956), *L'Infini turbulent* (1957), *Connaissance par les gouffres* (1961) et *Les Grandes épreuves de l'esprit* (1966), d'Henri Michaux¹⁴; *Le Pays de l'éclairement* (1967) et *La Conscience démonique* (1974), de Charles Duits¹⁵.

Si nous avons pris pour objet d'étude ces onze textes, c'est d'abord pour leur place et leur ascendance au sein de la littérature et de la littérature de la drogue. Ces écrits jouissent d'une reconnaissance critique notable. Par l'influence qu'ils ont exercée (et exercent encore) sur les productions littéraires consacrées à l'expérience psychotrope, ils permettent une théorisation des enjeux soulevés par l'écriture de la drogue¹⁶.

¹³ Il faut préciser que Huxley, s'il est d'origine anglaise, passe une bonne partie de sa vie adulte aux États-Unis; il nous permet de faire le pont entre l'Europe et l'Amérique.

¹⁴ Né en Belgique, il est naturalisé français en 1955.

¹⁵ Soulignons que les références aux autres textes qui composent les œuvres de ces auteurs seront limitées. Nous avons décidé de nous consacrer à des productions particulières (les textes de la drogue) et avons par conséquent choisi de les isoler de leurs contextes, non pour les déraciner, mais pour dégager leurs spécificités.

¹⁶ Nous n'avons pas inclus les textes d'Antonin Artaud, sauf pour quelques évocations des *Tarahumaras* (1947) et une référence à la « Lettre à Monsieur le législateur de la loi sur les stupéfiants » (*L'Ombilic des limbes*, 1925). Certes, le rapport de cet auteur à la drogue dépasse ces écrits et prend dans sa vie comme dans son œuvre une place particulière. Toutefois, considérant l'envergure des productions littéraires d'Artaud et de l'appareil critique qui les entoure, nous avons préféré le mettre de côté, pour éviter de traiter trop peu et trop mal d'un auteur colossal. Dans le même ordre d'idées, nous n'avons pas fait de place à *Approches, drogues et ivresse* (1970), d'Ernst Jünger dans notre étude. Ce texte représente assurément une contribution importante à la littérature de la drogue. Cependant, l'hétérogénéité et le foisonnement des sujets abordés par Jünger en parallèle des réflexions sur certaines drogues (LSD, peyotl, opium, haschich) mériteraient selon nous une étude propre, qui considérerait l'expérience de la drogue comme une *approche*, justement, de l'esprit humain, de ses questionnements, de son fonctionnement, de ses inclinaisons, ses (dé)raisons. Bref, le texte de Jünger présente à nos yeux des problématiques qui débordent largement les visées de notre thèse. Nous nous sommes résolue à l'écarter. (Ajoutons que, pour des raisons de compétences linguistiques déficientes, nous aurions dû nous contenter de lire et analyser la traduction française.)

L'autobiographie de l'opiomane anglais

Le texte autobiographique de Thomas de Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater* est d'abord publié en 1820 dans le *London Magazine*, puis sous forme de livre en 1821 avant d'être réédité en 1856, avec ajouts et modifications de l'auteur (c'est la version que nous lisons). Il revient sur les circonstances qui ont mené de Quincey à la drogue et expose les souffrances de l'opiomane. Cependant, il n'est pas seulement question de la servitude du drogué et des maux engendrés par le produit consommé : de Quincey consacre aussi beaucoup de temps à décrire les plaisirs de l'ivresse et à louer l'opium, la Noire Idole. *Suspiria de profundis* constitue la suite des *Confessions*. Néanmoins, son sujet principal consiste moins à traiter de la consommation de l'opium qu'à exposer le potentiel onirique et évocateur de cette drogue; l'auteur décrit certains rêves et parle de visions et de souvenirs d'enfance, reconnus comme des événements précurseurs de son rapport à l'opium. En se mêlant à l'expérience de l'opium, ces réminiscences témoignent de l'extraordinaire pouvoir fantasmatique et imaginaire de l'opiacé et de son importante influence sur l'esprit de l'auteur.

Confessions of an English Opium-Eater est considéré comme le texte fondateur de la littérature de la drogue : pour la première fois, un récit d'expérience personnelle est donné à lire dans lequel la substance psychotrope en jeu est désignée comme l'objet même de l'écriture. De plus, ce texte apparaît comme la première mise en mots des troubles physiologiques de la dépendance. Initiateur des écrits de la consommation de substances toxiques et précurseur des textes de la toxicomanie, *Confessions of an English-Opium Eater* est un texte marquant. C'est en ce sens que nous le rangeons (ainsi que *Suspiria de Profundis*) parmi les écrits du corpus qui seront analysés de façon systématique : nous souhaitons voir comment le « premier » texte de la drogue inaugure les questions et les enjeux qui seront débattus dans les productions successives.

La monographie baudelairienne

Les Paradis artificiels, de Baudelaire aborde deux drogues, le haschich et l'opium, et se divise conséquemment en deux parties : « Le poème du haschich » et « Un mangeur d'opium ». D'un angle formel, le « Poème du haschich » n'a que peu à voir avec un poème — sinon dans quelques passages plus lyriques : il s'agit bien plus d'une étude (une « monographie », selon le terme de Baudelaire) qui explique en quoi consiste le haschich, expose ses différents effets et insiste surtout sur les conséquences morales entraînées par la consommation de cette drogue. La seconde partie constitue pour sa part une sorte de traduction commentée des *Confessions* de De Quincey, un texte qui demeure méconnu en France à cette époque. Le point de vue sur l'opium est plus favorable que ne l'était celui sur le chanvre : l'opiomanie est excusée, justifiée et apparaît moins immorale que l'habitude hachichine. Soulignons que la présence du texte fondateur de la littérature de la drogue dans *Les Paradis artificiels*, lui-même un écrit marquant, justifie encore davantage leur présence respective dans notre corpus d'étude.

Lorsque paraît *Les Paradis artificiels*, les substances toxiques suscitent déjà beaucoup d'intérêt dans la société française, principalement chez les artistes, les écrivains et les intellectuels. La monographie baudelairienne ne fait pas exception : elle témoigne de cette curiosité envers la drogue. Toutefois, il demeure que ce texte constitue plutôt un réquisitoire contre les psychotropes qu'un traité neutre (et encore moins d'un éloge). Nous rejoignons ainsi David Carrier qui, dans un article intitulé « High Art: *Les paradis artificiels* and the origins of modernism », argue que le fait de ne retenir que le terme « paradis » dans l'intitulé du texte de Baudelaire relève d'une interprétation réductrice, orientée d'avance (ou mal orientée). Il s'agit dans les faits d'un problème de perspective : trop souvent, selon Carrier, on a apposé (imposé) au texte de Baudelaire une lecture qui ne correspond pas à son contexte, à son époque. On le déplace en quelque sorte pour le faire concorder à des idées et des positions qui, si

elles paraissent justes à ceux qui les émettent (parce qu'elles coïncident à un schème de pensée contemporain), se révèlent pourtant anachroniques :

In the late 1960s, taking drugs was widely believed to be politically liberating. [...] Could taking a drug really provide more than normally truthful perception? Might getting high be an act of political protest? Many people had such beliefs in the 1960s, but Baudelaire did not think about drugs in those ways¹⁷.

Il faudrait effectuer le chemin à rebours pour resituer *Les Paradis artificiels* dans le contexte qui est le sien, afin de réexaminer la conception et la compréhension de Baudelaire envers la drogue. C'est de cette façon que nous comptons l'aborder.

Les écrits hallucinogènes d'Huxley

The Doors of Perception (1954) et *Heaven and Hell* (1956) portent sur les expériences hallucinogènes d'Aldous Huxley. Le premier texte relate son tout premier essai de la mescaline. La séance s'effectue chez lui, sous contrôle médical, en présence de témoins (sa femme, Laura Huxley et le psychiatre Humphry Osmond, qui lui a fourni la drogue). Elle est enregistrée. Il tire de son expérience une conception selon laquelle la drogue dégage les « portes de la perception » (d'où le titre de l'ouvrage), ce qui permet au consommateur de « mieux » voir et ressentir. Son compte rendu expérientiel se mêle à une réflexion sur la place des substances hallucinogènes dans les sociétés occidentales et sur leur rôle potentiel dans l'éducation et dans la recherche philosophique et spirituelle de l'être humain.

¹⁷ David Carrier, « High Art: *Les paradis artificiels* and the origins of modernism », *Nineteenth-Century Contexts*, vol. 20, no 2, p. 215.

Heaven and Hell est un essai qui s'interroge sur les fondements de l'expérience visionnaire engendrée par la drogue, mais également par d'autres moyens. Huxley y procède à l'examen de tous les objets (de la pierre précieuse au projecteur lumineux), formes d'art (entre autres, théâtre, peinture, sculpture) et techniques (des feux d'artifice aux lanternes magiques en passant par le cinéma en couleurs) qui stimulent la vue (par leur couleur, leur reflet lumineux, leur mouvement, etc.) pour montrer non seulement leur capacité supposée à induire l'expérience visionnaire [*vision-inducing properties*], mais aussi prouver que toute expérience visuelle peut devenir visionnaire. Huxley veut ainsi démontrer que l'expérimentation des drogues hallucinogènes s'inscrit dans un certain vécu humain, tout en permettant de le dépasser.

Si les confessions de l'Anglais opiomane faisaient figure de texte fondateur, les écrits d'Huxley sur les hallucinogènes occupent également une position de précurseur : ils font état d'un changement de mentalité à l'égard des substances toxiques (une permissivité sociale et législative perdure quelque temps), mais aussi d'un désir (voire d'un espoir) propre à ces années de trouver dans les hallucinogènes des moyens techniques pour réaliser des aspirations spirituelles et morales.

Le corpus mescalinen de Michaux

Les quatre textes d'Henri Michaux qui portent sur son expérience de la drogue sont communément réunis sous l'appellation de « corpus mescalinen ». Il s'agit de *Misérable Miracle* (1956), de *L'Infini turbulent* (1957), de *Connaissance par les gouffres* (1961) et des *Grandes épreuves de l'esprit* (1966). *Misérable miracle* expose la rencontre entre Michaux et la mescaline, rencontre qui n'est pas tout à fait heureuse. Le poète se dit déçu du produit, dont il attendait plus et mieux. Malgré tout, les chapitres de ce premier volume décrivent le cours de différentes séances marquées par des visions, des troubles perceptifs, des phénomènes étonnants en lien avec le temps et l'espace, des interruptions ou des accélérations notables de la pensée, etc. Michaux tente, comme

l'indique le titre de la troisième partie, de cerner « les caractères de la mescaline ». Il aborde également le chanvre indien, qu'il expérimente dans le but d'« établir un parallèle » entre cette substance et la mescaline. Michaux a ajouté, dans une publication postérieure, un addenda, rédigé entre 1968 et 1971, dans lequel il revient sur ses expériences initiales. *Misérable miracle* contient quelques exemples de dessins mescaliniens (effectués au moment de l'intoxication) et d'écriture mescalinienne (notes, difficilement lisibles, prises en cours d'expérience). La présence d'annotations marginales dans certains chapitres est aussi notable. Ces indications portent aussi bien sur le déroulement de la séance (doses, durée) que sur les événements rapportés (ou non) dans le corps du texte.

L'Infini turbulent, qui paraît seulement un an après *Misérable miracle*, se situe dans la même lignée : il consiste à relater les expérimentations du poète (8 expériences sont exposées). Michaux s'intéresse aussi dans ce second volume au LSD et revient en quelques endroits sur le haschich, toujours dans un but comparatif avec la mescaline. Tout comme le premier ouvrage, *L'Infini turbulent* contient des dessins mescaliniens — mais on n'y trouve pas d'échantillons d'écriture mescalinienne — et montre des notes dans les marges du texte.

Connaissance par les gouffres apparaît différent, dans sa forme, des deux écrits précédents. Plutôt que de présenter une série d'expérimentations et des chapitres complémentaires sur la mescaline et d'autres substances, ce texte se compose d'une suite d'études : après un exposé sur l'action des drogues, Michaux aborde la psilocybine, puis étudie le rapport de la mescaline et de la musique. Ce troisième volume mescalinien a souvent été considéré comme le plus « scientifique » du corpus. Il est vrai qu'on y retrouve plusieurs références (dans le corps du texte ou en note de bas de page) à des essais de psychiatrie, de biologie, de mycologie, etc. Cependant, il ne faudrait pas passer sous silence la présence d'un chapitre particulier, « Tapis roulant en marche », qui s'éloigne des « visées scientifiques » qui peuvent être reconnues ailleurs dans le

texte. Dans cette partie, Michaux s'efforce en effet de montrer les difficultés du travail d'écriture de la drogue; nous sommes alors beaucoup plus près de considérations langagières que scientifiques¹⁸.

Le dernier texte mescalinen, *Les Grandes épreuves de l'esprit*, adopte un point de vue rétrospectif sur la « décennie mescaline ». Michaux n'y fait pas le compte rendu de séances précises, mais revient sur un certain nombre de sujets abordés dans les volumes précédents (rapports spatiotemporels, visions et hallucinations, problèmes de langage, lien entre la drogue et la folie, etc.). On peut noter dans cet ouvrage sinon une représentation plus clémentine de la mescaline, du moins une appréciation plus modérée de cette drogue. Les dix ans passés avec l'hallucinogène n'ont pas rendu Michaux moins critique, mais plus pondéré.

Le corpus mescalinen représente assurément l'exemple le plus abouti d'une recherche à la fois poétique, esthétique, intellectuelle et scientifique sur le sujet des drogues et de leurs effets. La mescaline, choisie pour son potentiel perturbateur, n'a pas toujours répondu aux attentes du poète. Néanmoins, elle lui a permis de pousser très loin l'exploration (littéraire) des états de conscience différents. À travers ses textes de la drogue, Michaux propose une conception de l'écriture de la drogue qu'il est non seulement intéressant d'analyser, mais encore à laquelle se référer pour aborder les autres textes de notre corpus d'étude. Notons que nous n'avons pas retenu d'autres ouvrages qui sont souvent rapprochés du corpus mescalinen, par exemple *Paix dans les brisements* (un recueil de poèmes et de dessins mescaliniens paru en 1959) ou *Le Jardin exalté*, un des derniers textes publiés du vivant de l'auteur (1984), qui raconte une ultime prise d'une substance non identifiée. Ce choix se veut d'abord motivé par une raison pratique, celle de circonscrire notre corpus. Mais il repose aussi sur le fait que le

¹⁸ Chapitre IV.

corpus mescalinen peut être considéré comme un ensemble sinon indépendant, du moins intrinsèquement structuré et cohérent.

Les écrits du peyotl de Duits

Le Pays de l'éclairement relate la première expérience de Charles Duits avec le peyotl. En plus de cette expérimentation initiale, les différents chapitres qui composent le volume décrivent la conception particulière qu'a l'auteur de la drogue : un peu comme dans *The Doors of Perception*, elle est présentée comme un moyen de dépasser les limites perceptives courantes. Duits dépeint les effets du peyotl sur son esprit et son corps (récits de vision, exposition de ses impressions, de son état sous l'influence du cactus, etc.), mais développe également une réflexion élaborée sur la place des drogues dans la société, sur leur rapport à la spiritualité, à la philosophie et au langage. Ces questions sont reconduites dans *La Conscience démonique*. Ce second écrit du peyotl établit aussi des liens avec d'autres états proches de celui du visionnaire, dont le surnaturel et le rêve.

Les textes de Charles Duits demeurent méconnus. C'est pour nous l'occasion d'introduire des écrits qui, au-delà de quelques mentions dans les anthologies, ont jusqu'ici été très peu étudiés. Nous pourrions ainsi enrichir les études de la littérature de la drogue de deux textes qui, malgré leur réception restreinte, sont à nos yeux importants et éminemment pertinents.

Les textes du corpus témoin

Le second volet de notre corpus comporte six textes, de six auteurs, l'un d'eux étant une coécriture. Ils appartiennent eux aussi au XIX^e et au XX^e siècle, mais proviennent de

littératures diverses. *Opium. Journal d'une désintoxication* (1930), de Jean Cocteau et *Le Club des hachichins* (1846), de Théophile Gautier se rapportent à la littérature française. *The Teachings of Don Juan* (1968), de Carlos Castaneda, *Junky* (1953) de William S. Burroughs et *The Yage Letters* (1963), de Burroughs et Allan Ginsberg, sont issus de la littérature américaine. *Sur le haschich* (1993), de Walter Benjamin, se rattache à la littérature allemande (le titre original est *Über Haschisch*).

Le Club des hachichins (1846) de Théophile Gautier est une nouvelle qui rapporte une soirée au cours de laquelle l'auteur goûte au dawamesk, du haschich sous forme de pâte. Si Gautier présente son texte comme un compte rendu expérientiel, il s'agit bien plus d'un conte fantastique dans lequel intervient la drogue. Effectivement, le témoignage qu'il donne relève en (trop) grande partie de l'invention littéraire. Il nous paraît peu probable que les hallucinations telles que décrites dans la nouvelle aient réellement été engendrées par le chanvre : la précision avec laquelle elles sont rendues, mais surtout la succession très « narrative » des scènes indiquent un travail de création évident, de même qu'un souci d'adhérer aux codes du genre fantastique. C'est à cause de cette importante part de fiction que nous rangeons *Le Club des hachichins* dans le corpus témoin.

The Teachings of Don Juan porte sur l'enseignement (basé sur l'usage des plantes hallucinogènes) qu'aurait reçu Carlos Castaneda d'un chaman mexicain (Don Juan). Le texte est construit comme un journal de bord qui relate les rencontres entre le maître et l'apprenti et consigne les observations de ce dernier. Toutefois, la véracité de ce témoignage a été remise en cause par plusieurs¹⁹. D'abord, l'identité du chaman Don

¹⁹ Dans *Carlos Castaneda. La Vérité du mensonge* (du Rocher, 2005), Christophe Bourseiller présente les nombreuses présomptions de fraude qui pèsent sur l'expérience de l'auteur.

Juan n'a jamais été prouvée²⁰. Ensuite, la connaissance véritable de Castaneda des plantes hallucinogènes soulève des interrogations²¹. La tendance à la falsification et à l'affabulation de l'auteur (les informations sur sa vie sont tout aussi incertaines que l'initiation racontée dans *The Teachings of Don Juan*²²) jette trop de doutes sur son texte. Le témoignage de Castaneda doit être rangé dans le rayon de la fiction plutôt que dans celui du compte rendu d'expérience.

The Yage Letters, de William S. Burroughs et Allen Ginsberg, réunit la correspondance entre les deux hommes alors qu'ils sont tous deux à la recherche du « yage », en Amérique du Sud. Leurs lettres relatent leurs expéditions respectives, leurs rencontres avec des chamans et leurs essais de la drogue. Ce texte est intéressant, car il présente deux points de vue sur une même drogue et montre les efforts déployés par Burroughs et Ginsberg pour trouver et goûter une plante hallucinogène peu connue des Occidentaux de l'époque. Cependant, on ne reconnaît pas vraiment de réflexion et de théorisation sur le travail de mise en mots de la drogue et sur le rapport au langage dans ces missives. C'est ce qui nous pousse à placer *The Yage Letters* dans notre corpus témoin.

²⁰ « Le personnage de Don Juan n'en demeure pas moins énigmatique. À quelle aune devons-nous le juger? A-t-il été assemblé pièce par pièce, à la façon d'un automate ou d'un pantin? » Christophe Bourseiller, *Carlos Castaneda. La Vérité du mensonge*, Paris, du Rocher, 2005, p. 101.

²¹ Bourseiller relève entre autres que les anthropologues Edmund Leach et Edward Spicer considèrent que Castaneda « doit être vu comme un littérateur et non comme un chercheur » (*Ibid.*, p. 104). Plus sévère encore est la critique de Robert Gordon Wasson, anthropologue de renommée qui a étudié les plantes hallucinogènes. Dans une lettre à Castaneda, que Bourseiller reproduit (et traduit), il questionne son correspondant sur la véracité de ses connaissances et de son expérience : « [J'ai lu *The Teachings of Don Juan*] et suis impressionné par la qualité de l'écriture et les effets hallucinatoires que vous avez ressentis [...] Ai-je raison de conclure que vous n'avez jamais ingurgité de champignons et que vous n'en avez même pas vu un spécimen entier? » (*Ibid.*, p. 104-105).

²² Castaneda dit être né à Sao Paul, au Brésil, puis selon les versions de ses témoignages, avoir été élevé en Argentine ou encore avoir été adopté par une famille américaine; son véritable nom serait Carlos Aranha. Ces informations demeurent nébuleuses et difficilement vérifiables, Castaneda s'étant efforcé, tout au long de son existence, de brouiller les pistes et de distordre les faits.

Les raisons qui motivent notre choix de ranger *Opium*, de Cocteau et *Sur le haschich*, de Benjamin, dans le second volet de notre corpus demandent un peu plus de discussion. Car ces deux textes présentent bel et bien des passages où l'expérimentation de la drogue est mise en relation avec l'expérience d'écriture. En effet, l'intérêt de *Sur le haschich* réside dans la proximité de sa rédaction avec l'expérience du chanvre : le texte consiste en des protocoles rédigés au cours de séances hachichines menées par Benjamin et ses acolytes (dont le philosophe allemand Ernst Bloch). Les perturbations perceptives, les quelques problèmes langagiers et d'écriture qui surviennent sont notés presque dans l'immédiat (sauf pour les notes écrites dans l'après-coup et qui visent à revenir sur l'expérience). Il s'agit en quelque sorte d'un « texte primordial », c'est-à-dire d'une matière, d'une écriture brute, non retravaillée, composée comme elle est venue et publiée telle quelle. Cet aspect du texte de Benjamin permet de faire un lien entre ces protocoles et les annotations marginales de *Misérable miracle* et *L'Infini turbulent*. Toutefois, ce même aspect nous pousse à placer *Sur le haschich* dans le volet témoin de notre corpus²³. En effet, Benjamin souhaitait publier ces notes sous une forme remaniée qui aurait davantage correspondu à celle d'un essai sur l'expérience de la drogue. Le projet n'a pas abouti et le texte a été publié dans l'état, bien après la mort de l'auteur. Aussi avons-nous accès à l'ébauche d'une écriture, à ses prémisses. Manquent la réflexion, la théorisation et le travail de rédaction (montré ou non) qui auraient permis de faire entrer *Sur le haschich* dans notre corpus d'étude.

Quant à *Opium. Journal d'une désintoxication*, soulignons d'abord qu'il comprend bien d'autres choses que des réflexions sur la drogue : des dessins, des souvenirs de jeunesse, des observations sur d'autres écrivains (Proust, Mallarmé, Roussel, Hugo, Dickens, Wilde...) ou sur le cinéma (Chaplin, Keaton, Buñuel, Eisenstein...), etc. De plus, le point de vue adopté par Cocteau dans son journal est celui d'un désintoxiqué — à tout le moins, un désintoxiqué en devenir. Il se met à écrire sur la drogue au moment où il

²³ Ajoutons que des contraintes linguistiques nous obligent à lire le texte dans sa traduction française.

s'en éloigne : il emprunte le chemin inverse de nos auteurs. Nous avons donc plus ou moins affaire au récit d'une *expérience* (directe) de la drogue. D'ailleurs, Cocteau semble moins écrire son journal pour consigner ce moment précis de sa vie que pour noter ce qui l'occupe et ce qui travaille son esprit (dont, inévitablement, la drogue) alors qu'il se voit confiné, pour les besoins du traitement, à une clinique. À notre sens, le titre *Opium* désigne moins le sujet à proprement parler du texte qu'un thème récurrent autour duquel le journal s'écrit.

En dernier lieu, il ne serait pas faux d'avancer que *Junky* présente un considérable travail sur la langue : les *toxicos* de Burroughs parlent un langage très particulier, qui exprime par des expressions inusitées, des mots presque « codés » (au point où un lexique est nécessaire) leur condition marginale. Toutefois, il s'agit moins selon nous d'un travail de mise en mots d'une expérience que d'un travail quasi ethnographique, visant à décrire la situation des toxicomanes, leur mode de vie, leur langage, etc. En outre, Burroughs appartient à une période, la *beat generation*, que nous avons dû écarter de notre corpus. Si la drogue a joué dans cette génération un rôle prépondérant et si les écrits produits par ses auteurs en témoignent de différentes manières, nous estimons que l'époque concernée implique une contextualisation précise et une problématisation particulière, afin de bien cerner les problématiques soulevées par cette période (de l'histoire et de la littérature) riche et complexe. Nous sommes d'avis que cela aurait fait déborder notre analyse de ses objectifs et aurait dépassé l'intention de notre thèse.

Considérations sur les auteurs

Il convient de toucher quelques mots sur les auteurs dont nous parlerons tout au long de cette thèse et de façon plus particulière, sur leur « projet » de l'écriture de la drogue.

Thomas de Quincey : devenir le mangeur d'opium

C'est en quelque sorte par accident que de Quincey contracte sa dépendance à l'opium. Alors qu'il est encore un jeune étudiant, il décide de quitter prématurément le collège, pour vivre de façon indépendante. Cependant, ses maigres ressources financières ne lui permettent pas de subsister très longtemps; rapidement, il se voit condamné à l'errance et la mendicité (ces péripéties de jeunesse malheureuses sont rapportées dans les « Confessions préliminaires », qui ouvrent l'autobiographie de De Quincey). Ce sont les privations subies durant cette période qui, indirectement, le conduisent à l'opium; à ses yeux, la faim et les conditions de vie misérables qu'il a endurées lui auraient plus tard occasionné des problèmes de santé. Atteint de sévères maux d'estomac, il prend d'abord du laudanum (opium liquide) pour calmer sa douleur. Le remède, à l'époque, est commun. Mais il n'en est pas moins dangereux. De Quincey devient rapidement dépendant du produit consommé pour se soigner. Il y restera accroché toute sa vie, malgré les nombreuses tentatives de sevrage et les réussites trop vite annoncées qui aboutissent en rechutes. *Confessions of an English Opium-Eater* et *Suspiria de Profundis* décrivent l'existence d'opiomane de l'auteur. Plus encore, ils montrent comment celui-ci était en quelque sorte « destiné » à l'opium.

En fait, jusqu'à un certain point, l'opium acquiert chez de Quincey une fonction identitaire. Comme le souligne Alina Clej, les écrits autobiographiques de la drogue lui valent une notoriété littéraire et même publique. Mais au-delà de cette reconnaissance, le mangeur d'opium devient une figure, un personnage endossé par l'auteur :

With his opium confessions De Quincey seemed to have both discovered his voice as a writer and struck a popular chord. [...] Not only did he use the publishing success of the *Confessions* to produce a variety of essays, additional confessions, and autobiographical pieces, but he also adopted the title of "Opium-Eater" in his private affairs. By the end of his life, when his reputation as a master of style and

rare sensations was well established on both sides of the Atlantic, De Quincey had become an odd but venerable landmark on Britain's literary scene, a wizened figure whom people came to see as they might some legendary relic [...].²⁴

Le mangeur d'opium anglais n'est pas seulement l'intitulé d'un livre : c'est le titre qu'un homme s'est choisi et selon lequel il a vécu et écrit.

Baudelaire, l'opiomane qui n'aimait pas le chanvre

Tout comme son homologue anglais, l'auteur des *Paradis artificiels* est dépendant du laudanum, qu'il utilise comme médicament pour soulager plusieurs problèmes de santé. Dans un chapitre intitulé « La Maladie de Baudelaire²⁵ », Claude Pichois et Marcel Monnier relèvent les différentes affections qui ont marqué l'existence du poète. Ils parlent entre autres de « troubles nerveux », datant de 1854, « d'origine toxique (alcoolisme, opiomanie) et infectieuse (syphilis)²⁶ » et de « douleurs d'une gastrite d'origine alcoolique et plus tard d'origine peut-être radiculitique syphilitique²⁷ » (la même année). S'ajoutent une gonorrhée contractée probablement en 1839, une intoxication alcoolique avec opiomanie associée en 1847, une explosion de vérole en 1848... La liste est longue encore. La maladie apparaît non seulement très présente chez Baudelaire, mais elle est le plus souvent reliée à sa consommation de substances enivrantes : soit que celles-ci engendrent les maux, soit qu'elles sont prises pour les calmer. Comme le soulignent Pichois et Monnier : « Depuis 1856 surtout, les

²⁴ Alina Clej, *A Genealogy of the Modern Self. Thomas De Quincey and the Intoxication of Writing*, Stanford, Stanford University Press, 1995, p. 3.

²⁵ Claude Pichois et Marcel Monnier, « La Maladie de Baudelaire », dans Claude Pichois (dir. publ.), *Baudelaire. Études et témoignages*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1967, p. 219-241.

²⁶ *Ibid.*, p. 224.

²⁷ *Ibid.*, p. 223.

mécanismes pathogéniques infectieux et toxiques se combinent intimement; il devient alors impossible de distinguer la part de la syphilis et de l'intoxication chronique²⁸. »

Sachant cela (remarquons que ce sont des faits connus que Baudelaire n'a d'ailleurs pas tenté de cacher de son vivant), il est étonnant de constater que nulle part dans *Les Paradis artificiels*, il n'est fait mention de l'expérience personnelle du poète²⁹. En effet, son opiomanie n'est en effet jamais directement mentionnée. Par ailleurs, les réflexions sur le haschich reposeraient sur une connaissance bien sommaire de cette drogue :

Baudelaire paraît avoir goûté à la confiture verte [haschich sous forme de dawamesk] chez Louis Ménar, immédiatement après son voyage aux Îles (mai 1841-mars 1842), ou même avant. [...] Mais quelle est la portée des expériences auxquelles se livrait Baudelaire? [...] il ne pouvait prétendre s'être adonné « longtemps » au haschich. Si, dans sa correspondance, opium et laudanum sont maintes fois mentionnés, aucune allusion n'a trait à la pratique du haschich³⁰.

La monographie baudelairienne repose ainsi sur une contradiction flagrante, qui introduit dans notre analyse un élément de discordance, de perturbation : nous le verrons, Baudelaire et ses *Paradis artificiels* représentent le plus souvent un contre-exemple. C'est surtout en ce sens que nous comptons nous en servir : en considérant que ses détournements et ses contournements nous informent malgré tout (ou grâce à eux) sur l'écriture de la drogue.

²⁸ *Ibid.*, p. 233.

²⁹ Dans « Le Poème du haschich », il présente quatre cas (un musicien qui n'a pas pris de drogue, mais qui se retrouve en compagnie d'individus intoxiqués; un homme devant remplir un devoir social malgré les effets du chanvre sur lui; un littérateur qui assiste à l'opéra sous l'influence du dawamesk; une femme « un peu mûre, curieuse et à l'esprit excitable » qui prend du haschich lors d'un repas chez des amis) en plus de faire le portrait d'un personnage type du hachichin (dans le chapitre « L'Homme-Dieu »). Dans « Un mangeur d'opium », il parle de De Quincey.

³⁰ Robert Kopp et Claude Pichois, « Baudelaire et le haschich. Expérience et documentation », *Revue des Sciences humaines*, juillet-septembre 1967, vol. 127, p. 469.

Il faut aussi rappeler que *Les Paradis artificiels* n'est pas le premier texte que l'auteur commet sur le sujet. Ce volume réunit et réorganise en fait différents écrits rédigés par le poète dans les années précédentes à propos de l'usage de substances enivrantes. Milner résume les diverses phases ayant conduit à la parution du texte que nous lisons aujourd'hui :

Les étapes de cette évolution sont marquées par la publication, le 20 septembre 1858, d'un essai intitulé *L'Idéal artificiel — Le Haschisch*, où Baudelaire reprend, en leur ajoutant de nombreux développements, les passages essentiels de la partie consacrée au haschisch dans l'article de 1851 [*Du vin et du haschich, comparés comme moyen de multiplication de l'individualité*]; par la publication, dans le même périodique, les 15 et 31 janvier 1860, d'un résumé commenté des *Confessions* de Thomas De Quincey, sous le titre *Enchantements et tortures d'un mangeur d'opium*; enfin, en juin 1860, par la publication en volume, chez Poulet-Malassis, d'un ensemble formé par la réunion des deux derniers textes, le titre étant cette fois *Les Paradis artificiels*³¹.

Les Paradis artificiels constitue ainsi le point culminant de la réflexion de Baudelaire sur les drogues.

Huxley, le pionnier de la révolution psychédélique

Avec Aldous Huxley, nous nous situons au commencement d'une ère cruciale. Elle est en effet déterminante pour la société américaine, qui voit naître un vaste mouvement de contre-culture et le début d'une révolution qualifiée de « psychédélique ». Elle l'est également pour le monde scientifique, qui va pousser assez loin les recherches sur les propriétés des drogues dans les traitements psychiatriques³². Elle se révèle de surcroît importante pour la littérature de la drogue, qui s'enrichit de

³¹ Milner, *op. cit.*, p. 114.

³² Nous y reviendrons aux chapitres I et II.

textes qui témoignent de la relative tolérance et de l'intérêt de l'époque envers les hallucinogènes.

Huxley est donc un pionnier de cette révolution psychédélique. Partisan d'une libéralisation des drogues, il se soumet à plusieurs expériences (en plus de celle relatée dans *The Doors of Perception*), motivé à la fois par une volonté personnelle de transcendance mystique que les hallucinogènes, croit-il, peuvent lui fournir et un désir de doter la société humaine d'un outil de libération spirituelle, physique et psychique. Huxley meurt en 1963; il ne verra pas la fin de cette période de bouleversements qu'il a contribué à engager. L'image d'Huxley prenant, sur son lit de mort, une ultime dose de LSD — moment immortalisé dans le texte *Ô Nobly Born!* (1963) écrit par Laura Huxley³³ — achève et concrétise ce portrait de fervent adepte de la drogue (même si cette représentation demande à être relativisée).

Les critiques d'Huxley font souvent le lien entre la cécité temporaire dont il a été affligé à la suite du décès de sa mère³⁴ (il recouvre la vue, mais elle demeure très mauvaise durant toute sa vie) et sa recherche d'une vision transformée par les hallucinogènes. Hewitt cite entre autres le commentaire du biographe George Woodcock qui va en ce sens : « [He] credits Huxley's deficient eyesight with "enanc(ing) his eventual desire for a visionary life that would overleap the physical world, real or imagined³⁵" ». Il est vrai que dans *The Doors of Perception*, la plupart des expérimentations menées font-elles toutes plus ou moins référence au regard : de la vue d'un bouquet de fleurs au tissu de son pantalon, en passant par le paysage de banlieue qu'il aperçoit à travers les fenêtres de l'automobile dans laquelle on le promène et

³³ Laura Huxley, « *Ô Nobly Born!* », chap. in Michael Horowitz et Cynthia Palmer (dir. publ.), *Moksha. Aldous Huxley's Classic Writings on Psychedelics and Visionary Experience*, Rochester, Park Street Press, 1999, p. 257-266.

³⁴ « Two years after his mother's death, while studying at Eton, Huxley lost virtually all of his sight due to a corneal infection. » (Hewitt, *op. cit.*, p. 105)

³⁵ *Ibid*, p. 117.

jusqu'aux reproductions d'œuvres qu'il regarde dans les livres d'art vendus dans un magasin grande surface, il s'agit en effet de mettre à l'épreuve cet œil nouveau que lui procure la mescaline³⁶. Nous avons mentionné plus haut que *Heaven and Hell* se concentrait sur le pouvoir visionnaire de certains objets, de certaines couleurs ou de certains appareils. Quoi qu'il en soit de l'influence que la piètre vision d'Huxley a eu sur son intérêt pour les drogues hallucinogènes, il demeure que la mescaline et le LSD ont représenté pour lui des moyens d'améliorer le regard porté ordinairement sur les choses, de pousser la vue au-delà de la perception immédiate des objets, des hommes et du monde.

Michaux, le buveur d'eau

L'année où *The Doors of Perception* est publié, Henri Michaux consomme pour la première fois de la mescaline. Il a déjà alors cinquante-cinq ans. Jean-Pierre Martin cite une courte lettre adressée à Jean Paulhan, qualifiée par le biographe de « petit mot presque désinvolte, dans le genre pourquoi pas », mais qui allait tout de même « décider pour une part du cours des quelque quatre ou cinq années à venir³⁷ » :

Cher Jean, si tu m'en trouves (de la mesc) je suis ton homme. Si tu le désires, ton compagnon de voyage et mon appartement notre plage d'envol. Avant le 5 août, pas d'autres vacances qu'auprès des feuilles des arbres de Paris³⁸.

La séance a lieu en présence de plusieurs connaissances dont bien sûr Paulhan. Anne Brun rapporte cette première fois :

³⁶ Huxley exerce aussi son sens de l'ouïe, notamment en écoutant de la musique. Mais l'expérience auditive est moins récurrente et semble moins importante que l'expérience visuelle.

³⁷ Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, « Biographies », 2003, p. 516.

³⁸ Ibid.

Outre le docteur [Ajuriaguerra], assistent à cette expérience inaugurale, ainsi qu'aux suivantes, Jean Paulhan et plusieurs participants ou témoins : le peintre Bernard Saby, Maurice Saillet à qui Michaux dictera ses impressions lors de la quatrième, J.O. Fourcade, René Bertelé. À noter aussi la présence de Madame Yvonne, la gouvernante de Michaux, qui apporte du sucre, une orange³⁹...

Après quelques expériences menées en clinique, devant des psychiatres de l'hôpital Sainte-Anne, Michaux va poursuivre ses essais seuls, dans l'intimité de sa chambre. Ses expérimentations s'étireront plusieurs années et donneront lieu, comme nous le savons, aux textes de corpus mescalinen.

Michaux prend de très faibles doses de mescaline⁴⁰ (ou de tout produit) : c'est un expérimentateur curieux des phénomènes engendrés par la drogue, mais toujours réticent à se laisser aller complètement. Le poète prend en effet toujours bien soin de se situer en marge des hédonistes, des individus en mal de sensations fortes et des drogués en général. Se déclarant « buveur d'eau », il fait de la drogue un outil avant tout pratique, quoiqu'imparfait — nous verrons en plusieurs endroits dans cette thèse les reproches, les lacunes et les déficiences reconnues pour la poète dans la drogue qu'il a pourtant choisie. Comme le remarque André Bellour, les raisons qui motivent le projet mescalinen michaudien demeurent « à jamais difficiles à estimer⁴¹ » : « La seule chose sûre est que la drogue ouvre de façon imprévue un passage vers une aventure de vivre et de créer à laquelle ni l'écriture ni la peinture ne semble suffire [...] »⁴² Ce passage, Michaux va s'y avancer, à ses risques et périls.

³⁹ Brun, Henri Michaux ou le corps halluciné, op. cit., p. 21.

⁴⁰ Sauf en une occasion, où il se trompe et ingurgite une dose beaucoup plus grande qu'à ses habitudes. Nous reviendrons au chapitre II sur ce passage où Michaux croit sombrer dans la folie.

⁴¹ Raymond Bellour, *Lire Henri Michaux*, Paris, Gallimard, « Tel », 2011, p. 379.

⁴² Ibid.

Duits, le visionnaire

C'est en 1956 que Charles Duits goûte pour la première fois au peyotl. Ce qui lui apparaît d'abord comme un renoncement se change, dès les premiers effets ressentis, en une véritable révélation. La drogue permet de transcender les limites perceptives pour élever l'Être et élargir sa vision des hommes et du monde. Le projet de Duits est résolument spirituel. Pour lui, le peyotl ouvre la voie vers un ordre divin. L'homme sous l'influence du peyotl se débarrasse non seulement de ses ornières, mais également de ses compréhensions et de ses conceptions sur le monde et sur sa place et son rôle dans celui-ci. C'est en ce sens que l'auteur propose de parler « d'illimiteur de la conscience » plutôt que d'hallucinogène. La drogue permet ainsi une transcendance spirituelle, mais encore morale et philosophique; grâce au peyotl, Duits appartient désormais à la classe des visionnaires.

Le peyotl ne fait pas qu'ouvrir l'auteur sur une nouvelle réalité. Il le prémunit contre la folie. En effet, Duits raconte dans *Le Pays de l'éclairement* une expérience visionnaire « précoce » — avant qu'il ne connaisse le peyotl —, entre l'épisode mystique et l'hallucination psychotique, qui le laisse dubitatif autant quant à sa foi (est-il « appelé »?) qu'à sa santé mentale (est-il fou?). Le peyotl lui apportera, quelques années plus tard, une réponse qui le sauve de ces deux extrêmes⁴³.

Duits, comme Huxley, est partisan d'une libéralisation des substances psychotropes. Cependant, ses expérimentations avec le peyotl ont été menées dans le cadre d'une démarche plus personnelle et beaucoup moins socialement déterminée. Duits ne s'intéresse pas qu'à la drogue, mais aussi à l'occultisme, au spiritisme. Proche

⁴³ Nous reviendrons au chapitre II sur ce passage.

de Breton dans sa jeunesse, il souscrit par la suite aux thèses de Gurdjieff⁴⁴, entretient une admiration pour Blake... Sa conception du peyotl est façonnée par ces diverses influences qui tendent toutes (quoique différemment) vers l'atteinte d'une conscience différente.

Les liens entre Huxley, Duits et Michaux

Nous avons mentionné plus haut la filiation qui existe entre Baudelaire et de Quincey, du fait de la présence des *Confessions* dans *Les Paradis artificiels*. Il est également possible d'établir plusieurs rapports entre Huxley, Michaux et Duits qui viennent consolider encore davantage notre corpus d'étude.

Les projets de Duits et d'Huxley partagent plusieurs caractéristiques. Tous deux désirent atteindre un degré perceptif supérieur; tous deux s'inscrivent clairement dans une démarche spirituelle et considèrent l'expérience hallucinogène comme une expérience visionnaire; tous deux voient dans la drogue un outil dont les hommes (les sociétés occidentales) devraient se servir, une ressource dans laquelle ils devraient (s')investir au lieu de la proscrire sur la base de sa supposée dangerosité. Si nous ne pouvons affirmer avec assurance que Duits a lu Huxley, il est autorisé de le penser. En effet, une convergence frappante peut être remarquée entre l'idée du contournement de la valve de réduction avancée par Huxley (c'est cette valve qui nous empêcherait d'atteindre une perception totale; la mescaline permettrait de la contourner) et celle émise par Duits dans *Le Pays de l'éclairement* à propos d'un passage nouvellement ouvert par la drogue, qui ferait l'effet de forceps qui dilaterait les chairs pour favoriser la communication de la conscience ordinaire et de la conscience nouvelle du peyotl. À tout le moins, Duits et Huxley partagent-ils les mêmes références. C'est notamment le

⁴⁴ George Gurdjieff est une figure célèbre de l'ésotérisme qui a eu plusieurs adeptes. Il a entre autres écrit *Gurdjieff parle à ses élèves* (1924) et *L'Annonciateur du bien à venir* (1933).

cas de William Blake, duquel se réclame le premier. De même, lorsque Duits affirme que le peyotl désobstrue la vue, nous ne pouvons pas nous empêcher de penser au dégagement des « portes de la perception » d'Huxley et, par extension, à cette formule de Blake que cite justement ce dernier en exergue de son texte (et qui lui inspire son titre) : « If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite. » Au-delà d'une affinité intellectuelle, Duits et Huxley paraissent posséder plusieurs similarités.

Michaux et Duits sont des contemporains. La correspondance entre les deux hommes, entreprise par le dernier en 1956, montre qu'ils étaient au courant de leurs expérimentations respectives⁴⁵. S'ils s'engagent tous deux dans une double entreprise (faire l'expérience d'une drogue hallucinogène; en rendre compte par écrit), leurs considérations sur la drogue diffèrent toutefois. Les deux lettres de Michaux adressées à Duits, reproduites dans le cahier de *Question de* consacré à ce dernier, en témoignent : en filigrane d'un échange poli, une certaine incompatibilité se dessine entre les correspondants. Dans la première lettre (datée de 1958), Michaux commence par reconnaître un intérêt dans les « notes sur le peyotl » que lui a fait parvenir Duits; il lui demande même la permission de les citer. Une connivence intellectuelle, une reconnaissance sont perceptibles dans cette première missive : « Le peyotl instruit chacun selon son penchant à être instruit, penchant jusque-là peut-être secret. Je le vois en vous et je vous y vois. Même s'il y a illusion, vous êtes dans le vrai — vous montez le cheval — vous vivez supérieurement⁴⁶. » Dans la seconde lettre (qui n'est pas datée), une distance semble cette fois s'installer. Le ton de Michaux y est tout autre; il paraît considérer avec moins d'élan les positions de Duits, voire les remettre en question. Il lui conseille même de se détourner de la drogue : « Ne serait-ce pas à une ascèse naturelle plutôt, au jeûne (??) qu'il vous faudrait avoir recours — à des exercices de yoga? Ou

⁴⁵ Dans le *Pays de l'éclairement*, Duits consacre un chapitre à Michaux, intitulé « H.M. et le grand tourbillon ».

⁴⁶ Henri Michaux, « Lettres à Charles Duits », *Question de. Visions et hallucination. L'expérience du peyotl en littérature*. Charles Duits, no. 95, 1994, p. 35.

davantage suivre Ibn Arabi — je vous vois mieux là⁴⁷. » Duits, nous l'avons dit, estime que son expérience est une révélation. Au contraire, dès *Misérable miracle*, Michaux se montre réticent et il n'hésite pas à déprécier et à critiquer la mescaline. Tout au long du corpus mescalinen, le poète va adopter une attitude précaire, curieux des effets et phénomènes engendrés par la drogue, mais luttant sans cesse pour ne pas être emporté. Là où Michaux se refuse, Duits se donne sans appréhension, prononce « un immense oui », pour reprendre l'expression de Christian Le Mellec⁴⁸. Il s'avère dès lors intéressant de (re)mettre en relation deux auteurs contemporains dont les projets, à la base semblable, prennent néanmoins des orientations bien différentes.

Huxley et Michaux se sont intéressés à la même drogue. Ils sont de plus très proches l'un de l'autre dans le temps : *Misérable miracle* paraît deux ans après *The Doors of Perception* et *L'Infini turbulent* est publié seulement un an après *Heaven and Hell*. Michaux d'ailleurs avait lu le premier texte d'Huxley sur son expérience de la mescaline, comme le relève Jean-Pierre Martin dans sa biographie du poète français⁴⁹. Au-delà de ses correspondances, il faut aussi noter une connivence dans le parcours et les intérêts de ces deux auteurs. Dans la préface de l'ouvrage de Jacques Bruchez⁵⁰, Michèle Stäuble-Lipman Wulf remarque que Michaux et Huxley ont tous deux fait des études (avortées) en médecine. Leurs expérimentations respectives sont marquées par ce détour par les sciences médicales : « [...] c'est dans le cadre de ces approfondissements physiopsychologiques que naît leur intérêt expérimental⁵¹. » De même sont-ils liés par une certaine curiosité propre à leur époque pour les maladies mentales, les états de

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Christian Le Mellec, « Charles Duits ou l'immense oui », *Question de. Visions et hallucination. L'expérience du peyotl en littérature*, no 95, 1994, p. 7-31.

⁴⁹ Martin, *op. cit.*, p. 516.

⁵⁰ Jacques Bruchez, *Henri Michaux et Aldous Huxley. Deux expériences*, Genève, Slatkine, 2007, 331 p.

⁵¹ Michèle Stäuble-Lipman Wulf, « Préface », dans Jacques Bruchez, *Henri Michaux et Aldous Huxley. Deux expériences*, Genève, Slatkine, 2007, p. 13.

conscience « différents » et les drogues de synthèse nouvellement mises au point⁵². Leurs expériences se situent donc « dans un contexte historique et scientifique précis »⁵³ auquel ils participent, l'un en Amérique, l'autre en Europe, en leur qualité d'écrivains; leur contribution à tous deux réside dans leurs textes qui, plus que des témoignages, représentent une expérience *d'écriture* de la drogue. Considérant ces relations d'ores et déjà existantes, il nous semble intéressant de les associer. D'autant que si l'époque, le cadre et les intérêts d'Huxley et Michaux les rapprochent, leur expérimentation atteint des conclusions différentes : où le premier voit un moyen d'ouvrir l'esprit de l'homme, le second entrevoit une soumission (refusée) à un produit certes actif, mais plus ou moins productif.

Structure de la thèse

Comme mentionné précédemment, notre analyse est exploratoire : elle vise à décrire une écriture potentielle qui se dégagerait d'une expérience spécifique, celle de la drogue. Nous pensons qu'un tel sujet appelle plusieurs pistes de lecture, plusieurs angles d'approche. Nous voulons envisager l'écriture de la drogue dans ses manifestations variées et considérer ses différentes facettes. Pour y arriver, notre thèse aborde trois enjeux principaux.

Nous nous intéressons ainsi aux représentations de la drogue dans les textes et à la figuration de l'expérience psychotrope (chapitre II). Il s'agit de voir comment les auteurs (d)écrivent la drogue qu'ils consomment et comment ils dépeignent leur rapport à cette substance. De même, il est question de s'attarder aux autres expériences

⁵² La psychiatrie voit dans les nouveaux produits comme la mescaline et le LSD des outils pour comprendre, voire guérir certaines affections mentales telle la schizophrénie. Voir le chapitre II.

⁵³ Bruchez, *op. cit.*, p. 28.

que la drogue convoque : l'exploration, le normal et l'anormal, la folie et le savoir. En propre, ce chapitre tend à montrer *comment la drogue s'inscrit dans le texte*.

Par la suite, nous nous penchons sur la question du sujet (chapitre III). La drogue provoque des états « non ordinaires » qui mettent à mal l'unité et la cohésion du sujet. Il s'agit de voir comment les bouleversements et l'éclatement ressentis se jouent dans les écrits de la drogue. En envisageant les positions et les figures du sujet, nous nous questionnons sur les différentes postures que celui-ci occupe dans l'expérience et dans le texte. En définitive, nous décrivons *comment le sujet se (re)compose dans/par la mise en mots de l'expérience*.

Le dernier chapitre (IV) envisage le rapport de la drogue aux mots et au langage. Dès lors que l'expérimentation psychotrope se situe dans un au-delà du langage, il importe de voir comment celle-ci est au bout du compte ramenée sur le terrain langagier. Nous nous attardons aux difficultés de l'écriture de la drogue, au rapport du visible et du lisible et à la question de l'indicible. En prenant compte du chemin à rebours effectué par les auteurs pour retrouver le chemin des mots et passer de l'expérience au texte, nous proposons de parler d'une ré-écriture de la drogue à la place d'une simple écriture. Ce dernier chapitre expose *comment s'opère la « scription » de la drogue*.

Mais en tout premier lieu (chapitre I), nous procédons à une présentation des drogues (plus spécialement celles utilisées par nos auteurs) et de la littérature de la drogue. Il nous semble important de définir dès le début les différents produits que nous rencontrerons dans les pages de cette thèse. De plus, même si nous appelons à dépasser le point de vue historique, nous avons tenu à refaire un portrait de la littérature de la drogue, afin de montrer sa spécificité et sa composition et de situer les contextes desquels émergent les textes de notre corpus d'étude. Ce premier chapitre se termine par une revue de la littérature.

CHAPITRE I

PRÉSENTATION : LES DROGUES ET LA LITTÉRATURE

La littérature de la drogue, sans désigner un champ d'études inédit, s'inscrit en filigrane de la littérature « officielle », en parallèle des mouvements, courants et groupes littéraires établis. Il importe donc de fournir quelques repères pour la situer et la déterminer. De même en est-il de substances nommées dans les textes qui, tout en étant connues « de réputation », restent souvent méconnues dans leurs usages et leurs actions réelles. Ainsi, ce premier chapitre se veut surtout référentiel. Il a pour but de fournir au lecteur les informations nécessaires sur les drogues auxquelles nous faisons référence et à la littérature de la drogue au sein de laquelle prennent place les textes que nous étudions. C'est aussi l'occasion, dans une dernière partie, de replacer nos travaux dans le cadre de la recherche actuelle sur la drogue et la littérature.

1. DE LA PLANTE AU LABORATOIRE : DESCRIPTION DES DROGUES

Les différentes drogues dont il sera question au cours des pages suivantes sont avant tout celles dont les auteurs de notre corpus font usage (opium, chanvre, peyotl, mescaline, LSD, psilocybine), ainsi que celles qui, plus largement, sont convoquées de façon fréquente dans la littérature de la drogue (morphine, éther, cocaïne). Sans entrer dans une description chimique pointue de ces substances ou un exposé scientifique sur leurs effets neurobiologiques et neuropsychiatriques, nous présenterons ici leur composition, leurs usages et leurs principales actions. Cela nous paraît d'autant pertinent que les textes et les auteurs mis à l'étude rapportent amplement les effets de leur consommation.

Il existe différentes classifications des drogues, selon qu'on les distingue en fonction des « types d'usage, [d]es lois, [d]es caractéristiques chimiques, [d]es mécanismes d'action, [d]es indications thérapeutiques, [du] potentiel toximaneogène ou [d]es propriétés pharmacologiques¹ ». En 1924, le pharmacologue allemand Louis Lewin répartissait les substances enivrantes en cinq classes (selon leurs effets cliniques) : les *Euphorica* (les euphorisants, dont les opiacés et la cocaïne), les *Phantastica* (les hallucinogènes, parmi lesquels le peyotl, la mescaline, le chanvre indien, le datura et la jusquiame), les *Inebriantia* (les enivrants, notamment l'alcool et l'éther), les *Hypnotica* (les hypnotiques, comme les barbituriques et les bromures) et les *Excitantia* (les stimulants, par exemple le café, le thé, le tabac et le cacao). En 1957, les neuropsychiatres Jean Delay et Pierre Denicker proposent une nouvelle classification qui comprend seulement trois catégories, basées sur l'action des substances sur le système nerveux central : les psycholeptiques ou sédatifs psychiques (neuroleptiques, hypnotiques, régulateurs de l'humeur, tranquillisants, etc.), les psychoanaleptiques ou excitants psychiques (amphétamines, antidépresseurs, caféine) et les psychodysleptiques ou perturbateurs psychiques (mescaline, peyotl, LSD, morphine, héroïne, opium, alcool). Certaines classifications, comme celle de l'Organisation mondiale de la santé (1971), se fondent sur le potentiel de dangerosité des substances selon leur risque de dépendance psychique, physique ou de tolérance — il s'agit alors de considérer les drogues d'un point de vue juridique. Le rapport du biochimiste et pharmacologue Bernard Roques (France, 1998) établit à la fois les facteurs de risque pour la santé individuelle et publique des différentes drogues (dépendance physique, psychique, neurotoxicité, toxicité générale, dangerosité sociale) et présente une répartition des psychotropes selon leurs effets pharmacologiques (analgésiques-narcotiques, stimulants psychomoteurs, hallucinogènes, dépresseurs centraux, anxiolytiques).

¹ Mohammed Ben Amar, « Classification et aspects législatifs des psychotropes », dans Louis Léonard et Mohammed Ben Amar (dir. publ.), *Les Psychotropes. Pharmacologie et toxicomanie*, Montréal, P.U.M., 2002, p. 128.

La classification de Delay et Denicker a été revue et modernisée (notamment en 1991, par le psychiatre Yves Pelicier et le pharmacologue et psychiatre Jean Thuillier, pour introduire des substances qui n'avaient pas été prises en compte en 1957), mais ses grandes lignes sont toujours d'actualité. Très souvent, lorsqu'on se rapporte à une classification contemporaine des drogues établie selon leurs actions, on retrouve trois catégories : les dépresseurs du système nerveux central, les stimulants du système nerveux central et les perturbateurs du système nerveux central².

1.1 Les dépresseurs du système nerveux central

Les dépresseurs agissent sur le cortex cérébral pour en réduire considérablement l'activité et diminuer le niveau d'éveil. Leur principale fonction est donc de calmer l'utilisateur : « celui-ci peut alors être moins conscient de son environnement³ ». Ces substances sont utilisées comme anxiolytiques, sédatifs, hypnotiques et comme adjuvants de l'anesthésie générale. Lorsqu'elles sont consommées en dehors d'un usage thérapeutique, leurs effets recherchés sont l'euphorie, la désinhibition et le soulagement de l'anxiété. Parmi les dépresseurs, nous retrouvons l'opium, la morphine et l'héroïne — nous présentons les deux premières⁴.

² Auxquels peuvent s'ajouter les médicaments psychothérapeutiques (antipsychotiques, antidépresseurs, stabilisateurs de l'humeur) et les androgènes et les stéroïdes anabolisants. Toutefois, ces deux dernières catégories ne concernent pas notre corpus.

³ Ben Amar, *op.cit.*, p. 131.

⁴ L'héroïne n'est pas une drogue « littéraire ». Certes, certains auteurs, tels Aleister Crowley (*The Diary of a Drug Friend*, 1922) ou William S. Burroughs (*Junky*, 1953) en font mention. De même existe-t-il des témoignages, souvent rapportés, qui font état des affres de la toxicomanie, par exemple, *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée* (écrit par les journalistes Kai Hermann et Horst Rieck au sujet de la jeune Christiane Felscherinow) ou *The Basketball Diaries*, de Jim Carroll, tous deux parus en 1978 (et portés à l'écran). Néanmoins, il n'y a pas de « littérature de l'héroïne » comme on pourrait parler de « littérature de l'opium » ou de « littérature de la morphine », au sens où le genre et le nombre restreint de textes ne permettent pas de constituer un corpus conséquent à partir duquel on puisse s'interroger.

L'opium ou La fée brune

L'opium est un latex obtenu par exsudation des capsules du pavot. Particulièrement riche en alcaloïdes, l'opium représente, d'un point de vue pharmacologique, un puissant analgésique, un antitussif et un agent de constipation. Il « réduit le rythme respiratoire, provoqu[e] des nausées [...] [et rétrécit] la taille de la pupille⁵ ». Ses adeptes le consomment toutefois pour la sensation d'euphorie qu'il procure. L'opium peut provoquer une dépendance grave. Sa consommation s'effectue de diverses manières. Il peut être avalé sous forme de boules d'opium brut (une pâte « gommeuse de couleur marron foncé à l'odeur végétale et au goût très amer⁶ » obtenue du suintement de la plante) ou de laudanum, une teinture alcoolique d'opium (introduite dès 1524 en Turquie, par Paracelse). C'est cet opium liquide que consomme de Quincey, d'abord pour ses propriétés analgésiques et curatives, qui en ont fait un remède très populaire au XVIII^e et au XIX^e siècle. Ses effets euphorisants, toutefois, détournent le laudanum de son usage strictement pharmaceutique; de même, la dépendance qu'il provoque change bientôt le médicament en une drogue puissante. L'opium peut aussi être injecté (après dissolution dans l'eau) ou fumé : « pour cela, l'opium brut doit subir une préparation spéciale dont le produit final est le chandou⁷ ». La fumerie d'opium repose sur des opérations élaborées et l'utilisation d'outils précis : sa préparation « fait figure de rituel⁸ ». Une pipe (appelée « bambou »), une longue aiguille et une source de chaleur (une braise ou une lampe à l'huile) sont nécessaires au fumeur, qui doit chauffer plusieurs fois la boulette d'opium prélevée à l'aide de l'aiguille, jusqu'à ce qu'elle ait atteint la taille voulue. La boulette est ensuite façonnée, à l'aide de la flamme ou des doigts, pour entrer et tenir dans le fourneau de la pipe :

⁵ Henri Cohen et Joseph J. Lévy, *Les états modifiés de la conscience. Une introduction à la psychonautique*, Montréal, Éditions du Méridien, 1988, p. 98.

⁶ Didier Pol, *Dictionnaire encyclopédique des drogues*, Paris, Ellipses, 2002, p. 179.

⁷ *Ibid.*, p. 176.

⁸ *Ibid.*, p. 49.

En retournant la pipe au-dessus de la lampe, la boulette est alors présentée à la chaleur de l'ouverture de la lampe, sans entrer en contact avec la flamme, pour ne pas la carboniser, et la fumée issue de la combustion est aspirée par le fumeur en une seule bouffée⁹.

L'opium fumé est reconnu pour l'état d'indolence et de rêverie qu'il déclenche. En littérature, il a été décrit par Claude Farrère¹⁰, René Dalize¹¹ et Maurice Magre¹². Jean Cocteau¹³, grand amateur de chandou, a parlé, quant à lui, de la cure de désintoxication qu'il a dû subir. Nous reviendrons plus loin dans ce chapitre sur ces auteurs.

La morphine ou La fée grise

Un des alcaloïdes de l'opium est la morphine. Elle a été découverte en 1804 par les chimistes français Armand Séguin et Bernard Courtois; c'est cependant le pharmacien allemand Friedrich Wilhelm Sertürner qui décrit sa nature chimique et son usage pharmaceutique dans les années suivantes. Son nom vient du dieu grec Morphée, divinité des songes et du sommeil. Elle est administrée par injection sous-cutanée¹⁴. La morphine est utilisée (comme médicament) pour ses propriétés analgésiques : « Au niveau du système nerveux central, la morphine provoque une diminution, voire une suppression de la douleur par une augmentation du seuil de perception de celle-ci¹⁵. » Dans l'usage récréatif de cette drogue, les amateurs recherchent « un état d'euphorie,

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Notamment *Fumée d'opium* (1904) et *Les Civilisés* (1905).

¹¹ « La littérature des intoxiqués », paru dans *Les Soirées de Paris* (1912).

¹² Par exemple, les poèmes « L'Opium » (*Les Belles de nuit*, 1913) et « L'Âme des pavots » (*La Montée aux enfers*, 1918).

¹³ *Opium. Journal d'une désintoxication* (1930).

¹⁴ Nous traitons de l'invention de la seringue de Pravaz et de la popularisation de l'usage de la morphine à la fin du XIX^e siècle au point 2.3.2 du présent chapitre.

¹⁵ Denis Richard, *Les Drogues*, Paris, Armand Colin, coll. « Psychologie », 2005, p. 29.

voire de dysphorie, une sensation de bien-être, de diminution des tensions psychiques¹⁶ ». La morphine cause généralement une forte dépendance. Dans le contexte de la littérature de la drogue, la morphine a surtout donné lieu à des textes de fiction, dont ceux de Jean Lorrain¹⁷. Le poète morphinomane le plus cité, Stanislas de Guaita¹⁸, est toutefois peu connu aujourd'hui. Nous verrons¹⁹ que sa poésie contient plusieurs allusions à la morphine, mais aussi à d'autres drogues.

1.2 Les stimulants du système nerveux central

Comme leur appellation l'indique, les drogues qui appartiennent à cette catégorie « stimulent les fonctions psychiques »²⁰ de l'individu qui les consomme : « [les stimulants] augmentent le niveau d'éveil et l'activité générale du cortex cérébral²¹ ». Elles ont pour effet d'accélérer les processus mentaux, d'amplifier la vigilance et de stimuler l'humeur et la motricité : « Le consommateur est alors plus alerte et manifeste plus d'énergie²². » Parmi les stimulants, on compte la cocaïne, les amphétamines, la caféine et la nicotine. Nous décrivons la première.

La cocaïne ou La coco

La cocaïne est un alcaloïde extrait de la plante de coca. Cette dernière est

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Entre autres, *Histoires de masques* (1900) et *Monsieur de Phocas* (1901). Nous parlons de ce dernier texte au point 2.3.2.

¹⁸ *La Muse Noire* (1883), *Rosa Mystica* (1885).

¹⁹ Au point 2.3.2.

²⁰ Ben Amar, *op.cit.*, p. 137.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

consommée depuis des lustres par les peuples autochtones des Andes qui mâchent ses feuilles ou les préparent en infusion. Le chimiste et pharmacien allemand Albert Niemann isole son principe actif et décrit son action anesthésique en 1860; mais c'est seulement en 1879 que sont établies ses propriétés psychotropes (par le physiologiste allemand Wassili von Anrep). Ses attributs analgésiques et anesthésiques ont eu pour conséquence son utilisation fréquente en médecine (jusqu'au début du XX^e siècle), notamment en ophtalmologie. Ironiquement, elle a également servi dans le traitement de la dépendance à l'opium, à la morphine et à l'alcool. À ce sujet, il est connu que Freud, qui avait lui-même expérimenté la cocaïne et considérait que ses effets stimulants favorisaient le travail mental (*Über coca*, écrit en 1884, rend compte de ses auto-expérimentations), en avait recommandé l'usage à Fleischl, pour traiter sa morphinomanie — celui-ci est mort quelques années plus tard, toujours morphinomane et de surcroît cocaïnomane... Les consommateurs de cocaïne recherchent surtout ses effets stimulants, la sensation d'euphorie et de bien-être qu'elle engendre et son influence sur la libido. La plupart du temps, la drogue est prise. À la fin du XIX^e siècle, il était toutefois courant de la consommer (tant pour son usage récréatif que médical) par voie orale, sous forme de liquide. La cocaïne peut aussi être injectée, souvent mélangée à d'autres substances comme l'héroïne, ou inhalée (on parle alors de *crack*, de la cocaïne sous forme de base libre). Son usage répété peut causer une forte dépendance. On ne trouvera pas, dans les œuvres que nous étudions, de textes de la cocaïne. Cependant, nous verrons que cette drogue, particulièrement populaire dans les « années folles », a concouru aux activités des groupes de l'avant-garde.

1.3 Les perturbateurs du système nerveux central

Les drogues qui « perturbent les fonctions psychiques d'un individu²³ » sont aussi appelées « hallucinogènes » ou « psychodysléptiques ». Leurs actions se manifestent par des « altérations plus ou moins marquées du fonctionnement cérébral, de la perception, de l'humeur et des processus cognitifs²⁴ ». Les perturbateurs sont des plantes ou des alcaloïdes extraits de celles-ci (peyotl, datura stramonium, jusquiame, cannabis — marijuana, haschich —, mescaline, psilocybine), des produits de synthèse (LSD) ou des solvants (éther). Les expériences dites « hallucinogènes » provoquent différents phénomènes :

- une expérience de psychose artificielle, avec peur panique, convictions délirantes, invalidation des raisonnements logiques, dépression, autant de manifestations pouvant se traduire par des actes auto- ou hétéro-agressifs;
- une expérience esthétique, par modifications des perceptions sensorielles et hallucinations (les synesthésies donnent l'impression de voir les sons, par exemple);
- une expérience psychodynamique, avec réémergence à la conscience de souvenirs oubliés ou enfouis dans l'inconscient;
- une expérience « psychédélique », à caractère mystique, avec sentiment de compréhension ineffable (incommunicable autrement que par le partage de l'expérience) de problèmes philosophiques ou psychologiques²⁵.

Nous présentons le peyotl, la mescaline, la psilocybine, le LSD, le chanvre (haschich et marijuana) et l'éther.

²³ *Ibid.*, p. 138.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Denis Richard, *op.cit.*, p. 56.

Le peyotl ou La plante qui fait les yeux émerveillés

Le peyotl est un cactus mexicain qui contient plusieurs alcaloïdes, dont la mescaline. La tête de la plante (le « bouton ») est la partie qui est consommée. Le peyotl est utilisé par les tribus d'Amérique du Sud depuis plus de 3000 ans à des fins rituelles. Il s'agit d'un puissant hallucinogène; ce qui lui vaut son surnom de « plante qui fait les yeux émerveillés²⁶ ». Son goût particulièrement amer (et la nécessité de mâcher longtemps les boutons) produit la plupart du temps des nausées et des vomissements. L'Europe prend connaissance du peyotl et de ses cultes dès le XVI^e siècle, par l'entremise des rapports écrits des premiers colons en Amérique. La première description complète du cactus est réalisée en 1651 par le médecin et botaniste espagnol Francisco Hernandez. Dans notre corpus d'étude, les textes de Charles Duits témoignent de l'expérience du cactus. Sans s'inscrire dans la filiation directe des coutumes amérindiennes (comme l'a fait Artaud avec les Tarahumaras et Castaneda dans le cadre de sa formation chamanique), Duits situe néanmoins son expérimentation dans une démarche d'éveil et de libération spirituelle.

La mescaline ou La drogue psychédélique

Parmi les alcaloïdes du peyotl, la mescaline est un des plus actifs. Elle constitue le produit synthétique du cactus mexicain. C'est Louis Lewin qui le premier l'identifie, en 1886. L'année suivante, le pharmacologue et chimiste allemand Arthur Heffter isole l'alcaloïde hallucinogène. Il faut ensuite attendre 1919 pour que le chimiste autrichien Ernst Späth la synthétise. La mescaline est le premier hallucinogène produit sous forme synthétique. Après des symptômes physiques désagréables (nausées, vomissements,

²⁶ C'est aussi le titre de l'ouvrage du docteur Alexandre Rouhier : *La plante qui fait les yeux émerveillés. Le peyotl* (Paris, Gaston Doin, 1927).

diarrhée, troubles du rythme cardiaque, augmentation de la pression...), des perturbations perceptives se font sentir, parmi lesquelles la brillance particulière que prennent les objets, l'intensification des couleurs, les visions d'images colorées qui bougent; c'est en ce sens qu'il s'agit d'une drogue « psychédélique ». En plus de ces troubles, les psychiatres Abram Hoffer et Humphrey Osmond mentionnent comme effet de la mescaline la formation de structure visuelle et d'images consécutives, l'impression de mouvement pour des objets inertes, les transformations. Ils notent ainsi que des « formes constantes » apparaissent au sujet : ils recensent des formes cristallines, des toiles d'araignées, des tunnels, des spirales²⁷. Ce sont surtout ces phénomènes visuels que recherchent Aldous Huxley et Henri Michaux, dont les textes, nous le verrons ultérieurement²⁸, contiennent plusieurs descriptions de visions mescaliniennes. L'intoxication à la mescaline dure très longtemps (jusqu'à douze heures). Cette drogue n'entraîne pas de dépendance physique, mais peut conduire à une dépendance psychologique.

La psilocybine ou Le champignon hallucinogène

Ce n'est pas d'un cactus, mais de certains champignons hallucinogènes que provient la psilocybine, dont elle constitue le principe actif. Elle a été isolée par le chimiste suisse Albert Hoffman en 1958, « qui établit sa structure chimique et met au point sa synthèse chimique la même année²⁹. » Elle a des effets sur le système perceptif (hallucinations visuelles, auditives et synesthésiques) et provoque un état d'euphorie, voire d'extase. On rapporte également l'apparition de visions colorées en mouvements kaléidoscopiques. Ce sont ces actions que Michaux désire expérimenter, afin de les comparer aux propriétés hallucinogènes de la mescaline. Il décrit son expérience dans

²⁷ Abram Hoffer et Humphry Osmond, *The Hallucinogens*, New York et Londres, Academic Press, 1967, p. 12-16.

²⁸ Au point 1.2 du chapitre IV.

²⁹ Pol, *op.cit.*, p. 197.

Connaissance par les gouffres. La psilocybine, qui se consomme par ingestion ou par injection, déclenche une intoxication qui peut durer de quatre à neuf heures. Elle n'entraîne pas de dépendance physique.

Le LSD ou La drogue de la contre-culture

Pour sa part, le LSD (abréviation du mot allemand « *Lysergsäurediethylamid* ») est un dérivé de l'acide lysergique. Le nombre 25 qu'on lui attribue généralement indique simplement qu'il est le 25^e dérivé à avoir été extrait par Hoffman et consigné dans son journal le jour de sa découverte, en 1938. Celle-ci, sur le moment, demeure sans conséquence : « Comme tous les autres dérivés, il fut testé sur l'animal, mais jugé sans intérêt et son étude abandonnée³⁰. » Cinq ans plus tard, Hoffman reprend ses expérimentations interrompues. Cette fois, pourtant, elles auront des suites et il les « ressentira » immédiatement :

Alors qu'il terminait la cristallisation finale du tartrate de LSD, il fut pris de vertiges et de sensations telles qu'il dut rentrer chez lui où il fut assailli par des hallucinations accompagnées d'une sensation d'ébriété pendant deux heures³¹.

Les puissantes propriétés hallucinogènes du LSD ont donc été découvertes par hasard... Le LSD est le tout premier hallucinogène synthétisé qui ne soit pas connu préalablement dans la nature. Il peut être avalé, injecté, absorbé sous la langue ou à travers la peau. En plus des hallucinations (principalement visuelles et auditives, mais aussi olfactives et synesthésiques), il peut provoquer une sensibilité à l'égard de la musique et entraîner des perturbations dans le rapport au temps (qui se trouve dilaté). Il conduit souvent à une sensation de profonde compréhension de soi, des autres et des relations au monde. Le LSD n'occasionne pas de dépendance. Cependant, il peut causer une importante

³⁰ *Ibid.*, p. 143.

³¹ *Ibid.*

tolérance, en poussant le consommateur à augmenter toujours plus ses doses pour ressentir les mêmes effets. Les laboratoires Sandôz, de Bâle (Suisse), pour lequel travaillait Hoffman, continuent de produire du LSD jusqu'en 1965. Le LSD, nous le verrons dans la seconde partie de ce chapitre, a activement participé à la révolution psychédélique américaine. Les auteurs de la *beat generation*, entre autres agents de la contre-culture, en ont fait amplement usage. Aldous Huxley traite du LSD dans plusieurs textes réunis dans *Moksha* (1977). Michaux l'utilise à l'occasion, dans un but comparatif avec la mescaline (il réserve une partie de *L'Infini turbulent* au LSD).

Le chanvre ou L'herbe

Le chanvre est une plante à la fois résineuse et fibreuse. C'est pour ces deux propriétés qu'elle est cultivée : ses fibres servent à confectionner tissus et cordages, tandis que sa résine, sécrétée par les sommités de la plante, est recueillie pour ses propriétés psychotropes. C'est de cette dernière façon qu'on produit le haschich, qui signifie « herbe » en arabe. Le haschich provoque une euphorie et une agitation ainsi que des sensations de bien-être, de plaisir et de détente. Il a de la même manière des impacts sur la coordination, le rapport au temps, la réflexion, la mémoire et la concentration. Il cause le « gonflement des vaisseaux sanguins (yeux rouges), [la] stimulation de l'appétit, [l']augmentation du rythme du pouls et [la] diminution de la salivation (bouche sèche)³² ». Il peut également augmenter l'acuité visuelle et auditive. Il représente un faible risque de dépendance physique et serait propice à une forme de dépendance psychologique. Le haschich est la plupart du temps fumé. Dans ses protocoles expérimentiels (sur lesquels nous reviendrons au chapitre IV), Walter Benjamin décrit les différents phénomènes expérimentés à la suite de l'inhalation de la fumée de chanvre. Michaux parle, quant à lui, du haschich dans la quatrième partie de *Connaissance par les gouffres*. Au XIX^e siècle, il était plus courant de manger le chanvre

³² Yasmina Salmandjee, *Les Drogues*, Paris, Eyrolles, 2003, p. 101.

que de le fumer. Il se présentait alors sous forme de dawamesk, une pâte verte et odorante tirée des extras gras du cannabis dont le mauvais goût était « masqué par l'addition de miel ou de confiture et de divers aromates³³ ». Souvent désigné comme « la confiture verte », sa digestion entraîne des effets plus puissants que le chanvre fumé. C'est cette confiture et les résultats de sa digestion qu'expose Gautier dans « Le Club des Hachichins³⁴ ». C'est également au dawamesk que songe Baudelaire dans *Les Paradis artificiels* et non au haschich destiné à être fumé. Il est aussi possible de récolter les sommités fleuries de la plante et de les faire sécher, pour ensuite les fumer : c'est la marijuana. Cette drogue a surtout été popularisée par les jeunes de la contre-culture, puis par le mouvement hippie. Entre autres exemples littéraires, la marijuana est reconnue comme une des substances (avec les amphétamines et l'alcool) ayant accompagné (et motivé) l'écriture de Jack Kerouac.

L'éther ou Le solvant odorant

La dernière drogue que nous présentons est l'éther. Il s'agit d'un solvant organique, souvent appelé « éther sulfurique » « en raison de sa méthode de préparation par déshydratation en présence d'acide sulfurique³⁵. » Comme médicament, l'éther est utilisé comme anesthésique local et comme antiseptique. Son usage récréatif en fait un inhalant :

[...] l'éther passe dans la circulation à travers les poumons et atteint le cerveau en quelques secondes. Il produit un bref effet euphorisant et excitant suivi d'une période de sédation accompagnée de troubles psychomoteurs (difficultés d'élocution, vertiges, difficultés d'équilibre) et suivie d'une phase de somnolence.

³³ Didier Pol, *op.cit.*, p. 78.

³⁴ Voir le point 2.3.1 de ce chapitre de même que le point 1.2 du chapitre III.

³⁵ *Ibid.*, p. 103.

Des inhalations fréquemment répétées au cours d'une même séance peuvent aussi produire des troubles perceptifs et des hallucinations.³⁶

Parmi les autres effets de l'éther recherchés par ses adeptes, nommons la désinhibition, l'augmentation de la libido, l'antalgie (suppression de la douleur) et la sensation de légèreté. Si aucun des auteurs que nous abordons de façon spécifique dans notre thèse n'a traité de l'éther, dans la littérature de la drogue, ce sont les noms de Jean Lorrain et de René Daumal³⁷, parmi d'autres, qui sont associés à cet usage. La consommation d'éther mène à une dépendance physique et psychique très forte. L'éthéromane est reconnaissable à la puissante odeur d'éther qu'il dégage.

La description des substances utilisées par les auteurs appartenant à notre corpus et/ou dépeintes dans la littérature de la drogue nous a permis de connaître leurs principales propriétés. Il s'agit maintenant de nous attarder à l'histoire (littéraire) de la drogue.

2. L'HISTOIRE (LITTÉRAIRE) DE LA DROGUE

Avant de nous lancer dans l'étude des textes qui composent notre corpus, il convient de situer (dans le temps) les balises de la littérature de la drogue. En effet, il nous apparaît approprié de présenter à la fois l'histoire de la drogue (en Occident) et celle de la littérature qui s'y rattache — les deux se recoupant inévitablement. Cependant, moins que de procéder à une recension exhaustive des textes de la drogue (il en existe énormément, surtout si on n'effectue pas à de distinction générique entre

³⁶ *Ibid.*, p. 103-104.

³⁷ « L'Asphixie et l'évidence absurde » (1930).

les poèmes, les essais, les témoignages, les récits, etc.), il s'agit d'effectuer un tour d'horizon de cet ensemble d'écrits singuliers. Cela nous permettra de retracer les moments significatifs de la consommation des drogues et d'identifier les textes littéraires qui constituent des jalons, c'est-à-dire les œuvres distinctives et illustratives de chaque période.

Les auteurs que nous étudions en propre ont déjà fait l'objet d'une présentation en introduction; ils seront analysés en profondeur tout au long de notre thèse. Par conséquent, ils ne figurent pas dans le tableau que nous brossons ici, sinon de façon ponctuelle et allusive. Celui-ci est divisé en trois grandes périodes : les premières années de la décennie 1800, en Angleterre; la France romantique et la fin du XIX^e siècle; le XX^e siècle (jusqu'aux années 1970), en Europe et aux États-Unis. Chacun des auteurs sur lesquels nous nous penchons est attaché à l'une de ces périodes : de Quincey à la première, Baudelaire à la seconde, Huxley, Duits et Michaux à la dernière. Ainsi est-il question, dans les pages suivantes, de noter le contexte d'émergence de leurs écrits et partant, de constater leurs positions (par rapport à l'histoire, aux courants ou aux mouvements artistiques, littéraires, etc.) dans la littérature de la drogue.

L'histoire de cette littérature particulière est déjà bien documentée : il existe plusieurs ouvrages qui retracent ses origines et étudient son évolution. Le portrait que nous présentons s'inspire de ces travaux. Nous ne désirons pas refaire une histoire de la littérature de la drogue, mais en relater les grandes lignes, dans un but informatif.

2.1 Les origines de la consommation des drogues

Les traces de l'usage par les hommes des substances enivrantes retrouvées dans différents textes (littérature, traité de pharmacologie, écrits religieux, etc.) ou

colportées par des légendes font remonter la consommation de la drogue à des millénaires. Louis Lewin, dans *Phantastica* (1924)³⁸, en plus de présenter une classification des drogues (dont nous avons parlé précédemment), effectue un vaste survol de l'histoire de la consommation des psychotropes. Deux drogues semblent connues de tout temps ou presque : l'opium et le chanvre (plus précisément le haschich). De fait, Lewin affirme que les origines de l'usage de l'opium se révèlent probablement aussi anciennes qu'elles sont incertaines. Relevant dans l'*Odyssée* la mention du *Nepenthès*, la « liqueur d'oubli », qu'il reconnaît comme de l'opium (dans une forme liquide), il en déduit que l'habitude de consommer la substance opiacée « était déjà si connue [à l'époque d'Homère] que la découverte des effets de l'opium doit être placée vraisemblablement bien longtemps avant ce temps³⁹ ». Lewin suit de la sorte la trace de l'opium depuis l'Égypte ancienne jusqu'à la Grèce antique et l'Empire romain, ainsi que de la Perse (au VIII^e siècle) jusqu'en Inde et en Chine.

Les origines de l'usage du haschich (qui remonteraient aussi loin que 2700 av. J.-C.) croisent le plus souvent des mythes et des légendes. Parmi ceux-ci, l'histoire la plus connue est certainement celle de la secte des Hachichins, fondée par Hassan Ibn Sabbah, « le Vieux de la Montagne », qui a existé de 1090 à 1256 (Marco Polo l'a d'ailleurs décrite). Selon la légende, le Vieux de la Montagne se serait servi d'une mixture à base de chanvre que buvaient ses adeptes pour les pousser à commettre des assassinats politiques; la boisson leur donnait prétendument des visions du paradis qu'ils rejoindraient s'ils se soumettaient aveuglément aux volontés meurtrières de leur maître. Ce récit entre réalité et fiction a inspiré à Sylvestre de Sacy, en 1809, une théorie étymologique qui, si elle a depuis été démentie, a longtemps fait autorité, et selon laquelle le mot « Assassins » découlerait de « Haschischins⁴⁰ ». Au-delà des récits mythiques, les divers traités de pharmacologie et de botanique datant d'aussi loin que

³⁸ Louis Lewin, *Phantastica*, Paris, Payot, 1924, 288 p.

³⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁰ Baudelaire parle d'ailleurs de la secte des Haschischins et de la théorie de Sacy dans *Les Paradis artificiels*.

l'histoire ancienne et qui répertorient le chanvre prouvent bien que celui-ci est utilisé depuis des centaines de siècles. Par exemple, le papyrus d'Ebers, qui date de l'Égypte pharaonienne⁴¹, et qui « traite des formules incantatoires magiques et mêle allègrement diagnostics et prescriptions⁴² » fait mention du chanvre. Également, en Inde, 3000 ans av. J.-C., le *Rig Veda*, un texte en sanscrit composé de 1011 hymnes, qui représente une somme de « trente-deux sciences classiques de l'Inde, décrivant entre autres le rituel du sacrifice, l'astronomie, la musique et les drogues⁴³ », montre que les hindous connaissaient déjà le chanvre. En Chine, au XXVIII^e siècle av. J.-C., l'Empereur She-Nung écrit un livre de pharmacie qui évoque, parmi d'autres substances, le chanvre indien⁴⁴.

L'histoire moderne de la drogue (en Occident) est, quant à elle, relativement récente; l'Europe ne fait connaissance avec les substances psychoactives que vers la fin du XVIII^e siècle. En effet, si l'on en croit Yvorel, c'est à la colonisation des pays orientaux que nous devons non seulement la rencontre de l'homme européen avec l'opium, mais aussi son usage. En important de grandes quantités d'opium, les Britanniques contribuent de fait à répandre cette habitude de consommation en sol anglais. Au siècle suivant, elle atteint des sommets de popularité dans toute l'Europe : « Au XIX^e siècle, des milliers d'ouvriers en consommaient en Grande-Bretagne tandis que l'habitude de fumer le chandou se développait en France⁴⁵. » Rappelons que c'est d'abord par le détour de la pharmacie que les Européens connaissent l'opium; avant d'être fumé, il est consommé sous forme de laudanum dans le but de guérir les maux les plus divers :

⁴¹ Ce papyrus date de la XVII^e dynastie (donc de 1570 av. J.-C.).

⁴² Claude Meyers, *Brève histoire des drogues et des médicaments de l'esprit*, Paris, Érès, 1985, p. 29.

⁴³ *Ibid.*, p. 33. Meyers mentionne que « les textes et les traditions hindoues parlent de deux types de drogues, l'une décrite sous le nom de soma, qui provoque ivresses et hallucinations, l'autre étant sédatrice et extraite d'un petit arbre d'un mètre de haut, aux fleurs blanches, le *Rauwolfia Serpentina*. » (*Ibid.*) Le chanvre, précise Meyers, était réservé aux seuls prêtres.

⁴⁴ « [...] The Pen Ts'ao, a kind of herbal, a *Materia Medica*, as it later became known, which listed hundreds of drugs derived from vegetable, animal and mineral sources. » Ernest L. Abel, *Marihuana. The first Twelve Thousand Years*, New York, Plenum Press, 1980, p. 11.

⁴⁵ Pol, *op.cit.*, p. 177.

Fièvres intermittentes, choléra, syphilis, tuberculose, folie et même insomnie, ces exemples ne font qu'illustrer un phénomène global : dresser la liste des affections pour lesquelles l'opium est, sous une forme ou une autre, recommandé, c'est faire l'index d'un traité nosographique⁴⁶.

Le chanvre n'a longtemps été connu en Europe que sous sa forme textile; le haschich est pour sa part réputé avoir fait son entrée après les campagnes d'Égypte de Bonaparte (donc au début du XIX^e siècle). Dans *Mythologies, histoires et actualités des drogues*, Claude Meyers avance que la popularité du chanvre indien serait surtout redevable de l'aliéniste Jacques-Joseph Moreau (de Tours) :

Élève des fondateurs de la psychiatrie française, ce médecin fut chargé de faire, au Moyen-Orient, des voyages thérapeutiques, pour dérider de riches mélancoliques. À défaut de guérir ses patients, il découvrit, en 1837, les vertus du haschich⁴⁷.

Moreau de Tours fonde en 1845 le Club des Hachichins. Il fait paraître, la même année, une étude intitulée *Du Haschisch et de l'aliénation mentale*⁴⁸.

Par voie de conséquence, la littérature de la drogue est à peu près contemporaine de l'histoire moderne occidentale des drogues. Elle naît donc au cours des deux premières décennies de 1800, en Angleterre. Les textes fondateurs de la drogue font ainsi état de la « rencontre » de l'homme occidental et des psychotropes.

⁴⁶ Yvorel, *op.cit.*, p. 16.

⁴⁷ Claude Meyers, *Mythologies, histoires et actualités des drogues*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 155.

⁴⁸ Voir le point 2.3.1 de ce chapitre de même que le point 3.3.1 du chapitre II.

2.2 La littérature anglaise du début du XIX^e siècle

Les critiques et les historiens s'entendent pour situer la naissance de la littérature de la drogue autour de l'année 1821, qui voit la publication de *Confessions of an English Opium-Eater*. Il existe cependant, avant les mémoires de De Quincey, des écrits où la drogue joue le rôle d'instigatrice de l'écriture. Milner considère que *Sir Eustace Grey*, composé en 1804-1805 par George Crabbe, écrivain réaliste anglais de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, consiste en le tout premier texte de la littérature de la drogue⁴⁹. Eustace Grey était un homme jadis prospère; une série de malheurs a toutefois provoqué sa déchéance. L'auteur, dans la préface du volume qui réunit quelques-uns de ses poèmes publiés en 1907, décrit son projet d'écriture de la sorte :

In the story of Sir Eustace Grey an attempt is made to describe the wanderings of a mind first irritated by the consequences of error and misfortune and afterwards soothed by a species of enthusiastic conversion still keeping him insane [...]⁵⁰.

Le mal qui ronge le personnage de Crabbe n'est pas la drogue, mais la folie. Le poème, en effet, met en scène trois personnages : un visiteur, un médecin et un patient (Eustace Grey), dans le décor d'une maison de fous⁵¹. Le patient raconte aux deux autres ses déboires et sa chute :

⁴⁹ Avant Crabbe, l'écrivain préromantique français Senancour (plutôt méconnu) a traité de l'opium dans ses *Rêveries sur la nature primitive de l'homme* (1799). Cependant, selon Yvorel, « dans sa vie comme dans son œuvre, la place des paradis artificiels demeure modeste, et Senancour ne sera jamais un grand consommateur de toxiques majeurs — le thé et l'alcool semblant suffisants pour combattre son spleen » (Yvorel, *op. cit.*, p. 32).

⁵⁰ George Crabbe, « Preface », *The Poetical Works of the Rev. George Crabbe. With His Letters and Journals, and His Life. By His Son (vol. II)*, Londres, John Murray, 1834, p. 22. En ligne : http://books.google.com/books?id=elOvx0Y2kRkC&dq=sir+eustace+grey&printsec=frontcover&source=bl&ots=29p5rOK7s&sig=95FXY5uxVGLT0k7WtPMYKVk32yE&hl=fr&ei=QNm3SrO2KYuv8QbX4IC6Dg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2#v=onepage&q=&f=false

⁵¹ On trouve cette indication au début du texte : « Scene – A mad house. Persons. – Visitor, physician, and patient. »

Harmless I was; yet hunted down
 For treasons, to my soul unfit;
 I've been pursued through many a town,
 For crimes that petty knaves commit;
 I've been adjudged t' have lost my wit;
 Because I preach'd so loud and well;
 And thrown into the dungeon's pit,
 For trampling on the pit of hell.

Such were the evils, man of sin,
 That I was fated to sustain;
 And add to all, without—within,
 A soul defiled with every stain
 That man's reflecting mind can pain;
 That pride, wrong, rage, despair can make;
 In fact they'd nearly touch'd my brain,
 And reason on her throne would shake⁵².

L'expérience de la drogue, dans ce texte, demeure anecdotique, puisque Crabbe « prête à son héros [...] quelques-unes des visions qu'il eut sous l'influence de l'opium, et qui lui revinrent en mémoire durant une tempête de neige⁵³ ». Il s'agit donc moins de décrire les effets de l'opium que de se servir de sa connaissance de cette drogue pour ajouter de la crédibilité à l'histoire de son personnage. Dans *The World of Dreams*, paru quelques années plus tard, la drogue n'est plus mentionnée par détour : l'auteur livre directement ses impressions d'opiomane. Il parle de cet autre monde qu'il rejoint en perdant le monde « réel », univers qui semble balancer entre félicité et souffrance :

Soon as the real World I lose,
 Quick Fancy takes her wonted way,
 Or Baxter's sprites my soul abuse—
 For how it is I cannot say,
 Nor to what powers a passive prey,
 I feel such bliss, I fear such pain;
 But all is gloom, or all is gay,

⁵² George Crabbe, « Sir Eustace Grey », chap. dans *The Poetical Work of Rev. George Crabbe*, op. cit., p. 274.

⁵³ Milner, op. cit., p. 25.

Soon as th'ideal World I gain⁵⁴.

Samuel Taylor Coleridge, contemporain et proche de De Quincey, fait paraître le poème « Kubla Khan » en 1816⁵⁵. Selon l'explication fournie par l'auteur dans une partie préliminaire à son poème, les vers lui auraient été suggérés par un rêve, lui-même inspiré à la fois par les effets d'une substance prise pour calmer un mal (on comprend qu'il parle de laudanum) et la lecture du *Pèlerinage*, de Purchase. Au réveil, le texte se serait de lui-même imposé au poète : « On awakening he appeared to himself to have a distinct recollection of the whole, and taking his pen, ink, and paper, instantly and eagerly wrote down the lines that are here preserved⁵⁶. » L'évocation, dès l'ouverture du poème, du fastueux palais des plaisirs⁵⁷ et le décor fabuleux qui y est décrit, en plus de consacrer le texte de Coleridge, a vivement marqué l'imaginaire des auteurs de la drogue du XIX^e et du XX^e siècle : nombreux sont les textes qui y font implicitement ou explicitement référence, à travers des allusions diverses à des architectures fantastiques. Michaux note à ce propos dans *L'Infini turbulent* : « [Quel] drogué n'a eu en vision ses palais de Kubla Khan? »

⁵⁴ George Crabbe, « The World of Dreams », chap. dans *The Life and Poetical Works of the Rev. George Crabbe. By His Son*, Londres : John Murray, 1847, p. 268.

⁵⁵ Il aurait été écrit près de 20 ans plus tôt, en 1797.

⁵⁶ Samuel Taylor Coleridge, « Kubla Khan, or a vision in a dream », chap. dans *Christabel*, p. 49-58, Londres, John Murray, 1816, p. 52. En ligne : http://books.google.com/books?id=cPwJrlsOGZUC&printsec=frontcover&dq=Kubla+khan+coleridge&hl=fr&ei=eqmHTazpCpLurAGb2YC8Bw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CDgQ6AEwAw#v=onepage&q&f=false

⁵⁷ « In Xanadu did Kubla Khan
A stately pleasure-dome decree :
Where ALPH, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea. » *Ibid.*, p. 55.

2.3 La France sous influence

2.3.1 La curiosité romantique

Si le commencement de la littérature de la drogue se situe dans la littérature anglaise du début du XIX^e siècle, l'écho des *Confessions* de De Quincey sur celle-ci demeure à l'époque limité; selon Julian North, sa réception en France aurait été plus large et plus enthousiaste⁵⁸ — la traduction relativement rapide de Musset⁵⁹ en constitue d'ailleurs une preuve. Les écrivains français auraient ainsi pris le relais de la tradition inaugurée par l'Anglais mangeur d'opium. Milner note en ce sens que la différence entre Français et Anglais réside dans leurs approches respectives : chez les premiers, « les drogues ont élu domicile dans la littérature avant de faire l'objet d'une expérience chez les écrivains » alors que chez les seconds, ce sont les « écrivains toxicomanes qui ont, les premiers, été amenés, par la force des choses, à réfléchir sur les modifications que l'opium apportait au mode et aux productions de leur activité créatrice⁶⁰ ».

C'est donc vers la seconde moitié du XIX^e siècle que les artistes, écrivains et intellectuels français se familiarisent avec l'opium et le haschich. Les romantiques trouvent dans le dawamesk une voie d'accès tant vers l'Orient fantasmé que vers une ivresse incomparable qui leur permet de transcender les limites de la réalité et de la perception commune.

⁵⁸ « [...] it is [...] remarkable that [de Quincey] was so comparatively little followed in nineteenth-century British writing [...] This is especially puzzling when we consider how enthusiastic he was taken up in France from the 1830s onward by Gautier, Baudelaire, Huysmans, de Goncourt and others. » Julian North, « Opium and the Romantic Imagination : the Creation of a Myth », dans Sue Vice, Matthew Campbell et Tim Armstrong (dir. publ.), *Beyond the Pleasure Dome. Writing and addiction from the Romantics*, p. 109-117, Sheffield : Sheffield Academic Press, 1994, p. 114.

⁵⁹ *L'Anglais mangeur d'opium* paraît seulement huit ans après la première publication des *Confessions* dans le *London Magazine*.

⁶⁰ Milner, *op. cit.*, p. 53.

La nouvelle « Le Club des Hachichins » (1846), de Théophile Gautier illustre cet intérêt romantique pour les psychotropes⁶¹. Gautier y relate une séance menée lors d'une réunion du fameux club. Fondé, comme nous l'avons brièvement mentionné plus haut, par Jacques-Joseph Moreau (de Tours), il a compté des membres illustres, dont (outre Gautier lui-même) Daumier, Delacroix, Nerval et Dumas. Baudelaire aurait assisté à des soirées, mais davantage à titre d'observateur que d'expérimentateur. Balzac aurait également fréquenté le club surtout par curiosité; il aurait toutefois goûté la confiture verte au moins une fois, comme le rapporte Milner :

Sa lettre à Mme Hanska du 23 décembre 1845, écrite au lendemain de la séance, montre qu'il a non seulement absorbé la dose offerte aux autres invités, mais éprouvé une certaine déception à ne pas en ressentir les effets qu'il attendait – ce qu'il attribue, non sans fierté, au fait que son « cerveau est si fort qu'il aurait fallu une dose plus forte⁶² ».

Au début de la nouvelle, le narrateur reçoit une « convocation mystérieuse, rédigée en termes énigmatiques compris des affiliés, inintelligibles pour d'autres⁶³ ». Il se rend à l'hôtel Pimodan, où se tiennent les rencontres de ce singulier cercle d'initiés. Le mystérieux cède bientôt la place au fantastique, registre dans lequel les effets du chanvre sont décrits par l'auteur. Les phénomènes expérimentés, de fait, répondent aux codes et aux thèmes propres au genre fantastique. La vision de *Daucus Carota* — personnage d'ailleurs emprunté à un conte d'Hoffmann, *La Fiancée du roi* (1821)⁶⁴ — relève de l'apparition monstrueuse : son nez est « recourbé en bec d'oiseau », « ses yeux

⁶¹ Gautier a aussi écrit *La Pipe d'opium* (1838).

⁶² Milner, *op. cit.*, p. 65.

⁶³ Théophile Gautier, *Le Club des Hachichins, suivi de La Pipe d'opium*, Marseille, Éditions de la Première Heure, 2008 [1846], p. 7.

⁶⁴ Dans la nouvelle de Gautier, ce personnage fantastique tend au narrateur une carte de visite sur laquelle il peut lire le nom : « *Dacus Carota*, du Pot d'or ». Or, « Le Pot d'or » (1814) est un autre conte fantastique d'Hoffmann.

verts [sont] entourés de cercles bruns⁶⁵ », ses jambes sont faites d'une racine de mandragore « bifurquée, noire, rugueuse, pleine de nœuds et de verrues, qui paraissait avoir été arrachée de frais⁶⁶ ». Les hallucinations décrites par Gautier (il entend des voix, aperçoit des chérubins hilares, des silhouettes inquiétantes), les transformations physiques qu'il rapporte (il est affublé d'une tête d'éléphant, se change à moitié en statue), le bouleversement des rapports à l'espace (les dimensions qui s'allongent indéfiniment ou qui rapetissent) et des rapports au temps (qui s'étire, ralentit, s'interrompt pour finir par littéralement mourir⁶⁷) ou les évocations fréquentes de la folie (qui le quitte et revient « comme une vague⁶⁸ », dit Gautier, jusqu'à ce qu'il ait l'impression, à un certain moment, d'être devenu « fou, délirant⁶⁹ ») apparaissent tout autant (sinon plus) comme des *effets fantastiques* que des *effets de la drogue*. Le compte rendu expérientiel rejoint, chez Gautier, le conte fantastique.

2.3.2 La seringue de Pravaz et la fée grise : la fin de siècle

Vers la fin du XIX^e siècle, l'usage de la morphine (la « fée grise », comme il est de tradition de l'appeler) se répand en Europe :

Abusivement prescrite, employée à tort et à travers par des médecins que séduisaient ses propriétés extraordinaires, mais qui en ignoraient les dangers, la morphine fut l'objet d'une vogue surprenante, sans précédent dans les annales de toxicomanie, et dans laquelle on pourrait voir comme la première phase de l'histoire des drogues modernes. Un peu partout en Europe, en Allemagne et en

⁶⁵ Gautier, *op.cit.*, p. 17-18.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁷ Le narrateur assiste au convoi funèbre du temps : « En revenant à moi, je vis la chambre pleine de gens vêtus de noir, qui s'abordaient d'un air triste et se serraient la main avec une cordialité mélancolique, comme des personnes affligées d'une douleur commune. Ils disaient : "Le Temps est mort; désormais il n'y aura plus ni années, ni mois, ni heures; le Temps est mort, et nous allons à son convoi." ». *Ibid.*, p. 34.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 34.

France notamment, détournée de sa fonction thérapeutique, elle sera suffisamment à l'honneur dans certains milieux, le monde et le demi-monde en particulier, pour que la presse s'empare du phénomène et que le corps médical, enfin conscient du danger, prenne les choses au sérieux⁷⁰.

Il faut dire que cette popularité est également favorisée par l'invention, en 1841, de Charles Gabriel Pravaz⁷¹, chirurgien orthopédique français, qui met au point une nouvelle seringue hypodermique à piston (seringue à aiguille creuse) qui facilite grandement les injections sous-cutanées, notamment parce qu'elle permet de contrôler la quantité de substance à injecter. Cet outil médical, dénommé « seringue de Pravaz » à la suite de son inventeur, devient ainsi l'instrument privilégié des morphinomanes. Elle sera modifiée, tantôt pour répondre à des critères pratiques, tantôt pour prendre la forme d'un objet précieux (ou les deux à la fois). Yvorel rapporte les observations de l'aliéniste Paul Regnard, qui décrit les transformations de la seringue de Pravaz :

Le luxe qui s'introduit partout a déjà envahi la morphinomanie, [...] la petite seringue de Pravaz a reçu d'ingénieuses et artistiques modifications. [...] en voici une [...] adroitement cachée dans un porte-allumettes de poche [...] Ici, c'est encore un faux porte-cigares qui contient tout ce qu'il faut pour injecter le poison. Ce long étui est un raffinement. Il est peu commode au milieu d'une réunion d'aspirer la morphine dans la seringue avant de se faire une piqûre : les morphinomanes ont inventé de remplir une seringue très longue qu'ils portent amorcée dans leur poche; de temps en temps, ils se font une piqûre et n'ont qu'à pousser un peu avant le piston chaque fois, jusqu'à ce que le soir, la seringue soit vide⁷².

Pourtant, les améliorations techniques apportées à la seringue originale, si elles démontrent l'importance que prend cet instrument chez les adeptes de la fée grise, ne se trouvent pas décrites dans les textes littéraires, selon Jacques Yvorel. Ce dernier remarque en effet que si « les fumeurs d'opium nous donnent la matière d'une

⁷⁰ de Liedekerke, *op.cit.*, p. 99.

⁷¹ Il a vécu de 1791 à 1853.

⁷² Paul Regnard, « Les poisons à la mode, la morphine et l'éther », *Revue scientifique*, 1885, tome XXXV, p. 549. Cité dans Yvorel, *op.cit.*, p. 182-183.

anthologie sur la pipe et sur les autres ustensiles de la fumerie »⁷³, la seringue est quant à elle absente : « la Pravaz n'est chantée ni par Dubus, ni par Guaita; seul le produit compte. »⁷⁴

À cette époque naît un personnage littéraire nouveau, la « morphinée » : « Figure littéraire élevée au rang de "type idéal", femme fatale d'un genre nouveau, la morphinée hante et fait fantasmer la fin du siècle⁷⁵. » Jean Lorrain, lui-même éthéromane, a ainsi fait dans ses textes plusieurs portraits de cet archétype féminin, si bien que pour de Liedekerke, « lire Jean Lorrain c'est mesurer la relation de la femme à la drogue aux environs des années 1880-1890⁷⁶ ». Dans *Monsieur de Phocas* (1901), par exemple, le narrateur, le duc de Fréneuse, décrit des femmes du monde fanées par les années et les abus :

C'étaient, dans les lueurs de satin et de perles, les épaules grasses et la mâchoire lourde de la marquise de Naydorff, la marquise Naydorff née Loetita Sabatini, et belle encore, malgré la quarantaine, de son profil de médaille sicilienne casqué de luisants cheveux noirs. Les paupières capotées dans une face de bistre, la princesse Olga Myrianinska se tenait auprès d'elle; comme elle épaissie par l'âge et plus bestiale encore par la fatigue de son visage, autrefois de bacchante et maintenant de ruminant; et, quoique de races différentes, toutes les deux arrivaient à se ressembler. C'était la même fanerie du teint et, dans les yeux et le sourire, la même hébétude exténuée, toutes les deux bouffies, alourdies de morphine et portant dans leurs traits le stigmat⁷⁷.

Autrefois amoureux des « ballerines impubères, des duchesses émaciées, douloureuses et toujours lasses, des mélomanes et des morphinées, des banquières juives aux yeux plus en caverne que ceux des rôdeurs de banlieue, et des figurantes de music-hall qui, à

⁷³ *Ibid*, p. 183.

⁷⁴ *Ibid*.

⁷⁵ de Liedekerke, *op. cit.*, p. 140.

⁷⁶ *Ibid*., p. 121.

⁷⁷ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Paris, Librairie Paul Ollendorff, 1901, p. 107.

souper, versaient de la créosote dans leur Roederer⁷⁸ », le duc n'est désormais plus dupe de la fausse beauté et des charmes étiolés de ces femmes :

La profondeur des yeux et le mystère des bouches, la courtière en bijoux aux unes, la manucure aux autres les fournissait avec les eaux de toilette, les savons et les fards; et Fanny l'éthéromane, remontée tous les matins par un savant dosage de kola et de coca, ne mettait d'éther que sur ses mouchoirs. Truquage et battage. Pour parler leur sale argot salisseur. Leurs pourritures phosphorescentes, leurs ferveurs émaciées, leur brûlure de Lesbos..., des vices d'enseigne affichés pour amorcer le client, de la perversité pour jeunes et vieux messieurs en mal de goûts pervers!⁷⁹

Dans *Monsieur de Phocas*, la morphinée apparaît ainsi comme une femme superficielle et débauchée, un être dévoyé et dévergondé.

Toutefois, ce personnage féminin est en partie fondé sur une croyance répandue selon laquelle ce serait surtout les femmes qui useraient (et abuseraient) de la fée grise. C'est du moins, nous dit Yvrel, ce que rapportent la littérature médicale et la presse de l'époque, bien que cette perception ne corresponde pas à la réalité statistique : « Les premières statistiques, celles de Levinstein, de Bukart, de Landowski, recensent une femme morphinomane pour trois hommes, proportions que nous retrouvons à travers les cas cliniques⁸⁰. » Malgré ces chiffres, le cliché de la femme morphinomane est tenace. Les médecins justifient l'écart entre leur jugement et le dénombrement des cas de morphinomanie par un autre préjugé basé sur le sexe : les femmes vont moins souvent chez le médecin que les hommes, ce qui explique leur sous-représentation dans les recensements officiels :

⁷⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Yvrel, *op. cit.*, p. 137.

[...] mais les médecins ne se contentent pas de telles observations [statistiques]. Si le docteur Rambaud écrit en 1884 que les femmes représentent, dans les statistiques, 25 % des morphinomanes, il ajoute aussitôt qu'elles sont en fait bien plus nombreuses, mais recourent plus rarement que les hommes aux conseils du médecin [...] L'année suivante, Regnard reprend ce chiffre et défend lui aussi la thèse d'une sous-évaluation due à la dissimulation [...] Gaudry, qui soutient en 1886 une thèse sur la responsabilité pénale chez les morphinomanes, adopte la même hypothèse; quant au docteur Gérard, il avance la proportion de cent femmes morphinomanes pour un homme⁸¹.

Les textes littéraires de la fin du siècle vont donc reconduire et alimenter un cliché.

De la même façon que la morphinée est en grande partie une construction imaginaire, les auteurs morphinomanes⁸² sont souvent des « personnages », composés et entretenus par les intéressés eux-mêmes : la fin de siècle et le « malaise » qui l'accompagne commande « de se montrer tour à tour morphinomane, inverti, éthéromane ou "vanné"⁸³ ». De Liedekerke remarque cependant qu'au-delà de l'image publique affichée par les artistes, les intellectuels et les aristocrates de la fin du siècle, une différence importante existe entre la perception de la génération précédente (les romantiques) et celle des décadents à l'égard de la drogue. Pour les premiers, la drogue répond à « leur curiosité d'états inhabituels, le chemin du rêve, une certaine stimulation intellectuelle⁸⁴ ». Les seconds la considèrent pour leur part comme un « moyen d'affirmer leurs névroses⁸⁵ » : leur consommation révèle « un comportement autodestructeur et suicidaire⁸⁶ ».

⁸¹ Ibid.

⁸² Auxquels on peut ajouter les éthéromanés – l'éther étant également populaire à l'époque.

⁸³ Yvorel, *op. cit.*, p. 128.

⁸⁴ de Liedekerke, *op. cit.*, p. 78.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Ibid., p. 91.

Il demeure que la morphine, selon Yvorel, a surtout donné naissance (outre Lorrain) à « une littérature romanesque de qualité médiocre⁸⁷ ». Peu de comptes rendus expérimentiels, de mémoires ou de témoignages d'auteurs morphinomanes sont recensés dans les études et les anthologies. On cite le plus souvent Stanislas de Guaita, poète décadent, morphinomane notoire et féru d'occultisme : « Entre 22 et 24 ans, Guaita écrit quelques minces recueils de sombres poèmes, *La Muse Noire*, *Rosa Mystica*, dans lesquels figurent avec générosité l'opium, le haschich, l'absinthe et la morphine⁸⁸. » Dans les poésies qui composent *Rosa Mystica* (1885), on retrouve en effet plusieurs évocations des drogues. Dans « L'Encensoir », les volutes décrites peuvent faire songer à la fumée de l'opium :

Un brouillard en spirale onduleuse est monté,
Qui se fond, dans la nef, en bleuâtre nuage,
Où flotte, insaisissable et subtil, le mirage
Des caprices changeants de mon cerveau hanté⁸⁹.

La fiole décrite dans « Remember. – I. Le Flacon » paraît pour sa part contenir une matière enivrante :

Vieux flacon serti d'or, ma main religieuse
Fit tourner le bouchon d'agate précieuse
Dans ton col de cristal;
Une plainte vibra, languissante et voilée;
On eût dit une voix de naguère, exhalée
En un souffle vital.

Une odeur bien connue, et très subtile, et pleine de souvenirs, jaillit, tiède,/comme
une haleine
De ceux qui ne sont plus;
Comme — aliment mystique à nos mélancolies —

⁸⁷ Yvorel, *op.cit.*, p. 121.

⁸⁸ Christian Bachmann et Anne Coppel, *La drogue dans le monde. Hier et aujourd'hui*, Paris, Albin Michel, coll. « Points actuels », 1991, p. 138.

⁸⁹ Stanislas de Guaita, « L'Encensoir », *Rosa Mystica*, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 1885, p. 126.

Un posthume soupir de choses abolies
Et de temps révolus!⁹⁰

Dans « Pour avoir péché », Guaita semble parler de la (sa) dépendance funeste à une substance adorée, même si nocive :

Au flot de la source enchantée
J'ai bu l'obsession fatale.
J'ai bu l'ivresse ensanglantée
Aux coupes de la Digitale.

Pâle Églantine, sur mes lèvres
Tu as mis ta pâleur mourante.
J'égrène, maladif et mièvre,
Ma romance désespérante⁹¹.

C'est cependant le poème « Les fleurs vénéneuses » qui contient les allusions les plus évidentes aux drogues. En effet, Guaita louange certaines plantes desquelles sont extraites des substances psychotropes. Ses éloges concernent surtout la propriété de ces drogues à reconforter, voire à faire oublier, le temps de l'intoxication, les malheurs vécus :

Pourtant, Fleurs dangereuses,
Vous êtes généreuses
Parfois — et guérissez
Les cœurs blessés!

Douce est votre caresse
Aux parias, qu'opprime
Ce qu'on ne peut bannir
Le Souvenir!

Pavot blanc de l'Asie,
Quand la froide Aspasia

⁹⁰ *Idem*, « Remember. – I. Le Flacon », *Rosa Mystica*, *op.cit.*, p. 163-164.

⁹¹ *Idem*, « Pour avoir péché », *op.cit.*, p. 169.

Fait ramper l'un de nous
 À ses genoux,
 Ton Opium, ô plante,
 Lui rend l'âme indolente,
 Et, contre le chagrin,
 Toute d'airain,

Et ta morphine amère
 Calme la pauvre mère
 Que l'obsession mord
 D'un enfant mort...

Au monstre solitaire
 Qui se cache sous terre,
 (Tout cœur demeurant sourd
 À son amour),

Divin Haschich, tu livres
 Les belles houris ivres
 — Aux lèvres de corail —
 De ton sérail⁹².

Dans le poème « La Morphine », tiré cette fois-ci de *La Muse Noire* (1883), le danger mortel que représentent les drogues est abordé — ce qui ne manque pas d'évoquer la fin du poète, qui meurt à 36 ans des suites de ses excès :

Finalement l'homme s'endort
 Pour cuver l'extatique ivresse
 Qui l'enveloppe de paresse
 Et l'ébloui de songes d'or.
 [...]
 L'homme ravi murmure : encor!
 Et moi, complaisante maîtresse,
 En mes tendres bras je le presse; je l'étreins de plus en plus fort...
 Et finalement... l'homme est mort!⁹³

⁹² *Idem.*, « Les fleurs vénéneuses », *Rosa Mystica*, *op.cit.*, p. 103-104.

⁹³ Stanislas de Guaita, « La Morphine », cité dans de Liedekerke, *op.cit.*, p. 343.

Laurent Tailhade n'a pas produit de poème mettant en scène la drogue ou de témoignage sur son expérience personnelle de la morphine. Cependant, il a fait paraître deux études, *Omar Khayyam et les poisons de l'esprit* (1905) et *La « Noire Idole »* (1907)⁹⁴. La première aborde l'œuvre de Omar Khayyam, écrivain et savant persan (1048-1131) qui a laissé des poèmes appelés « rubaiyat » (quatrains) dans lesquels il célèbre en plusieurs endroits le vin. *La « Noire Idole »* (1907) constitue, comme en fait foi le sous-titre, une « étude sur la morphinomanie ». Il s'agit, tel que l'indique Tailhade dès les premières lignes, de faire le point sur les connaissances de l'époque à ce sujet, connaissances que l'auteur juge pauvres :

Les personnes étrangères aux études médicales : hommes de lettres ou du monde, romanciers, chroniqueurs, simples gobe-mouches qui parlent, écrivent, discutent sur le propos de la morphine et de la morphinomanie, ignorent, la plupart du temps, le premier mot de leur sujet. Ils préconisent avec un aplomb qui déconcerte, des lieux communs aussi vagues qu'erronés. Bon nombre de docteurs ne sont guère plus instruits que le public sur les arcanes du voluptueux et sinistre poison. Les plus avisés décernent leur clientèle au spécialiste; d'autres, moins éclairés ou moins délicats, proposent des traitements infructueux et chimériques⁹⁵.

Il détaille ainsi les cures en vogue au début du XX^e siècle⁹⁶ : la suppression lente, qui consiste à remplacer graduellement la drogue par une dose toujours plus grande d'eau, la suppression rapide, dans laquelle on prive brutalement le morphinomane de sa drogue, la suggestion hypnotique, où le médecin montre une seringue chargée d'effluves magnétiques au patient sans toutefois lui faire d'injection (jusqu'à ce que la seule vue lui suffise et lui ôte le goût de se piquer) et la méthode dite d'Erlenmeyer, la seule qui trouve un peu grâce à ses yeux :

⁹⁴ Bien qu'il ne s'agisse pas de productions littéraires, nous en parlons tout de même dans cette section, puisqu'elles demeurent liées à la littérature (leur auteur est après tout poète). Le premier texte aborde des poèmes traitant de l'ivresse; le second situe les auteurs et les écrits liés à la morphine (même si les constats de Tailhade à ce sujet demeurent sommaires).

⁹⁵ Laurent Tailhade, *La « Noire Idole ». Étude sur la morphinomanie*, Paris, Librairie Léon Vanier, 1907, p. 5.

⁹⁶ Lui-même en a suivi plusieurs.

Le malade est sevré, dans la plupart des cas, en moins d'une semaine, surveillé de nuit et de jour par les deux docteurs et leurs médecins adjoints. Au lieu de faire traîner le supplice, d'en diluer en quelque sorte les affres et les tortures dans une suppression interminable qui soutire la vigueur du sujet et, pour de longs mois, le laisse anéanti, l'opération brève et rude, après un choc terrible, une agonie pour vivre, lui permet de réagir promptement. La chambre de géhenne est, en même temps, une chambre de résurrection⁹⁷.

Tailhade va aussi décrire la population des morphinomanes : des médecins, des politiciens, des acteurs, des malades devenus dépendants de leur remède, des ouvriers, des prostituées, mais surtout des gens issus des classes sociales plus élevées :

Dans la plupart des cas, la morphinomanie est un mal réservé, comme la goutte, aux heureux du monde. C'est un péché de luxe. À part les victimes du bistouri, les opérées des gynécologues, les *unsexed* qui traînent leur blessure éternelle; à part les maniaques professionnels : médecins, apothicaires, sages-femmes, le principal effectif des toxicomanes se recrute dans le monde salarié de la galanterie. Les belles-de-nuit, leurs stupides clients, que ne satisfont plus les vins ruineux, les liqueurs de flamme, condimentent de poisons leurs mornes caravanes, pratiquent un régime d'alcaloïdes : morphine, cocaïne, héroïne, plus ou moins soutenu⁹⁸.

Dans cet échantillon, les écrivains paraissent sous-représentés :

La morphine compte sous ses étendards moins de poètes que l'alcool. À peine Édouard Dubus et Stanislas de Guaita, lorsque la « Muse verte » s'enorgueillit de Verlaine, de Musset, d'Edgar Poë et de tant d'illustres envoûtés⁹⁹.

Cela rejoint le constat d'Yvorel, cité plus haut, selon lequel la morphine n'a pas produit de grandes œuvres littéraires.

⁹⁷ Laurent Tailhade, *op.cit.*, p. 32.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 27.

La morphine, aux yeux de Tailhade, constitue un danger, un poison. Il est vrai qu'en certains endroits, l'auteur paraît nous présenter une substance enivrante aux effets agréables, euphorisants :

Une piqûre légère, point méchante, cuisante à peine pour les maladroits. Et soudain le charme opère. Une onde vous enveloppe, « un océan de délices », comme d'un sang plus vif et rajeuni. C'est « la lune de miel », ainsi que veut bien (après nous) dire le professeur Brouardel (*Opium, Morphine et Cocaïne*, J.-B. Baillière, éditeur). Dans cette période élévatoire, dans la crise initiale que provoque l'usage du terrible excitant, les idées affluent, les œuvres s'ébauchent, la parole surabonde, l'ivresse emporte l'hésitation et la timidité. La mémoire se colore et s'amplifie. Une eurythmie clairvoyante harmonise la pensée. Les chagrins sont en fuite et les sens abolis. Dans la plénitude heureuse de sa force et de sa joie, l'homme se sent devenir dieu¹⁰⁰.

Cependant, Tailhade agit dans son étude comme le fait Baudelaire¹⁰¹ dans sa propre monographie, c'est-à-dire que la drogue est surtout décrite pour être dénoncée. Aux charmes répondent des maux funestes, la morphine créant, nous dit l'auteur, une dépendance aussi rapide que fatale :

On entre dans la morphine par deux chemins inégalement semés de fleurs. Les uns, dans le but légitime d'accoiter (*sic*) leurs souffrances, ont recours aux vertus du terrible stupéfiant; d'autres y cherchent impudemment une sensation de plaisir, un bien-être que le docteur Ball a qualifié, le premier, d'*euphorie*. Mais, quelle que soit la porte ouverte sur cet enfer, par la thérapeutique ou l'appétit des sensations nouvelles, pareille est la damnation. « La Noire Idole », comme Quincey appelait sa carafe de laudanum, ne lâche pas sans d'incroyables efforts les dévots qu'elle a conquis¹⁰².

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰¹ Remarquons que dans la citation précédente, Tailhade utilise la même expression que Baudelaire à l'égard du haschich : « devenir dieu ». Nous reviendrons plus loin sur cette propension à la mégalomanie reconnue par l'auteur des *Paradis artificiels* chez le hachichin.

¹⁰² Laurent Tailhade, *op.cit.*, p. 8.

La griserie décrite précédemment se change en un châtiment, un supplice :

Bientôt, cependant, les brumes irisées, les flottantes gazes, les vapeurs de kief épaississent leur rideau. Le brouillard qui prêtait à l'existence le charme des contours indéterminés devient un mur impénétrable, un cachot d'où le prisonnier ne s'évadera qu'au prix d'exécrables douleurs. En peu de temps, le malade perd mémoire, volonté, sommeil, tous les appétits. Il vit, incapable d'action, dans une somnolence énervée, il rêve à des actes qu'il n'accomplira point. Lorsque sous l'impulsion d'une dose insolite, il rentre un instant dans la vie ambiante, c'est pour intégrer des gestes baroques ou délictueux¹⁰³.

Comme l'immoral haschich baudelairien, la morphine de Tailhade est une dépravation, un renoncement. Cependant, l'auteur de *La « Noire Idole »* connaissait beaucoup mieux son sujet que celui des *Paradis artificiels*. Sa représentation de la morphine est inspirée d'une expérience personnelle malheureuse.

2.4 Le XX^e siècle en Europe et en Amérique

2.4.1 La France colonisatrice et l'opium fumé

L'opium fumé ne s'inscrit dans les habitudes de consommations des Européens que vers le début du XX^e siècle. La colonisation de l'Orient initie les voyageurs à la pipe et à la fumerie, qu'ils contribuent à populariser à leur retour. Une nouvelle écriture de la drogue, dérivée du journal de voyage, fait son apparition :

D'autres se lancent dans l'aventure, et les relations de « Voyages en Orient » constituent bientôt un genre littéraire en soi, faisant les beaux jours des éditeurs de la *Revue des Deux-Mondes*. Tous ces voyageurs rapportent de leur périple, sinon

¹⁰³ *Ibid.*, p. 14.

l'habitude, du moins l'écriture de l'opium et du haschich. Dans leurs « carnets de route » ces substances qui ont plus souvent leur place au bazar ou au okel [cabaret égyptien] que dans l'échoppe du pharmacien, sont tour à tour banalisées, valorisées ou condamnées¹⁰⁴.

Peu à peu, les rues de Paris sont parsemées de ces endroits illicites (la loi de juillet 1916 criminalise en France l'usage et le commerce de la drogue), mais tout de même très fréquentés. Les auteurs phares de cette période sont sans contredit Claude Farrère, René Dalize (tous deux sont marins) et Maurice Magre.

La bibliographie de Farrère est abondante : récits de voyage, romans, nouvelles et ouvrages de marine composent son œuvre. Dans ses textes littéraires, l'opium détient une place considérable. Pourtant, la marine interdisait à ses membres la consommation de l'opiacée, qui pouvait être sévèrement punie. Aussi, Farrère minimise-t-il son propre usage :

Car si je suis, en matière d'opium, une sorte de profane — n'étant pas fumeur moi-même et n'ayant jamais goûté de la Bonne Droque qu'autant qu'il me fut jadis nécessaire pour documenter à peu près raisonnablement le petit recueil que j'écrivis sous son propos [...] ¹⁰⁵.

Dans la préface de *Fumée d'opium* (1904), Pierre Louys va même jusqu'à suggérer que l'auteur ne connaîtrait pas personnellement la drogue : « Je n'ai jamais fumé la "bonne drogue" et je n'en puis parler qu'en profane; je crois d'ailleurs savoir que Claude Farrère lui non plus¹⁰⁶... » Cependant, comme le fait remarquer Alain Quella-Villéger dans la postface du même recueil, l'opium est trop souvent et trop bien représenté pour n'être qu'un prétexte au développement d'un thème littéraire :

¹⁰⁴ Yvorel, *op. cit.*, p. 40.

¹⁰⁵ Alain Quella-Villéger, « Postface. Claude Farrère et l'opium », *Fumée d'opium*, Paris, Kailash Éditions, 1996, p. 269.

¹⁰⁶ Pierre Louys, « Préface », *Fumée d'opium*, *op. cit.*, p. 11.

On interdit peut-être la moindre fumerie d'opium, mais les descriptions méticuleuses des fumeries dans « Les Pipes », « Les Tigres », « Ce qui se passa dans la maison du boulevard Thiers », la fumerie de Torral dans *Les Civilisés*, celle de Tchéou Pé-i dans *La Bataille* ne laissent aucun doute sur l'excellente connaissance par l'auteur des lieux et des rites, même si on les pare d'une volonté esthétique¹⁰⁷.

L'ouvrage susnommé, en effet, réunit différentes nouvelles qui ont toutes pour sujet l'opium. Le texte intitulé « Le Cyclone », primé en 1902 dans le cadre d'un concours littéraire organisé par *Le Journal*¹⁰⁸, met en scène un marin, opiomane invétéré, qui raconte à ses compagnons de fumerie l'apparition d'un bateau fantôme surgi d'une tempête extraordinaire :

J'étais ivre, et mes jambes flageolaient. Je me levai quand même d'un bond. Et je montai sur le pont, en me cramponnant aux marches. Le roulis était si fort que mes mains me retenaient à peine. Or, j'arrivai en haut de l'escalier quand le vent s'apaisa tout d'un coup comme à la voix du Christ. Sans doute étions-nous au centre du tourbillon; vous savez qu'au centre, il fait toujours calme. [...] N'importe, dans ce calme factice, je pus me redresser et aller au plat-bord. Et c'est alors que je vis la vision : sur l'eau prodigieusement phosphorescente, qui ressemblait à un drap funèbre piqué d'une infinité de larmes d'or, un navire flottait à côté de nous. — Un navire mince et long, dont la coque semblait posée à peine sur la mer, et dont les trois-mâts montaient très haut, comme pour fuir le monde des vivants [...] Il s'éloigna. Le vent se remit à souffler, plus violent qu'auparavant, et je ne vis plus rien. Moi je redescendis et me remis à fumer¹⁰⁹.

Le surnaturel est également à l'œuvre dans « Ce qui se passa dans la maison du Boulevard Thiers ». L'opium mêlé au spiritisme mène dans ce récit à la possession d'une jeune éthéromane et opiomane par l'esprit d'une femme damnée. Dans « La Fin de

¹⁰⁷ Quella-Villéger, *op.cit.*, p. 270.

¹⁰⁸ Farrère est à l'époque un auteur inconnu : le pseudonyme qu'il adopte (son véritable nom est Charles Bargone) alimente cet anonymat. Dans sa postface, Alain Quella-Villéger remarque que même en 1905, alors que Farrère remporte le prix Goncourt, « personne ne connaît le lauréat qui signe Claude Farrère un roman inattendu, *Les Civilisés* ». *Ibid.*, p. 266.

¹⁰⁹ Claude Farrère, « Le Cyclone », chap. dans *Fumée d'opium*, *op. cit.*, p. 226-227.

Faust », Farrère imagine une suite aux aventures du héros de Goethe. Las de sa jeunesse éternelle, Faust désire connaître le secret d'une vie sans mélancolie ni ennui. Aidé par Méphistophélès, il trouve réponse à son mal de vivre chez des fées qui consomment des fleurs de pavot : « Parfois, d'un geste lent, l'une des Stryges étend son bras nu, et cueille la fleur la plus blanche. Elle la respire alors longuement, puis la porte à ses lèvres, et suce la goutte noire qui perle au bord de chaque pétale¹¹⁰. » L'opium est aussi l'occasion de contes orientaux. Par exemple, la nouvelle « Fai-Tsi-Loung » raconte l'histoire de Hong-Kop, pirate opiomane qui blesse d'une flèche la princesse Yu-Tcheng-Hoa, fille du Roi-Dragon Hai-Loung-Wang. Condamné pour son crime à être enfermé dans une caverne pour le reste de ses jours, il craint davantage la pénurie d'opium que le châtement qui lui est réservé :

Toujours étendu sur sa natte et la tête dans son coussin, il a posé près de lui la pipe vide. D'abord, il n'a pas souffert. Si peu d'opium qu'il ait pris, la bonne drogue a maîtrisé ses nerfs et son sang. Il a pu regarder froidement la mort et la mépriser. Mais quand est venue l'heure de la fumerie du soir, une inquiétude inconnue s'est glissée pour la première fois dans sa poitrine. Il n'a pas fumé. L'opium manque à son être¹¹¹.

Mais la princesse, tombée amoureuse de Hong-Kop, le sauve des maux du manque en l'abreuvant de son propre sang, fait d'un puissant opium... Si dans *Fumée d'opium*, la drogue participe du merveilleux ou du fantastique, elle contribue également aux éléments réalistes des récits, notamment par les descriptions des fumeries, des fumeurs ou de leurs instruments, comme dans la nouvelle « Les Pipes » : « Dans ma fumerie, j'ai cinq pipes. [...] Ma première est d'écaille brune, avec un fourreau de faïence noire et deux bouts d'écaille blonde. Elle est vieille et précieuse. Le tuyau est épais, opaque ou diaphane selon les marbrures de l'écaille¹¹². » L'opium, dans tous les cas, est un agent qui non seulement stimule le rêve et l'imagination, mais « clarifi[e] l'intelligence du

¹¹⁰ *Idem.*, « La fin de Faust », chap. dans *Fumée d'opium*, *op.cit.*, p. 64-65.

¹¹¹ *Idem.*, « Fai-Tsi-Loung », chap. dans *Fumée d'opium*, *op.cit.*, p. 38.

¹¹² *Idem.*, « Les pipes », chap. dans *Fumée d'opium*, *op.cit.*, p.147.

fumeur¹¹³ ». D'ailleurs, dans une brochure intitulée *L'Opium ou l'alcool* (1920), Farrère prend une position claire en faveur de la fumerie : « Le fumeur, en effet, n'est jamais ivre; l'opium n'ôte pas la raison [...] le fumeur n'est jamais furieux, il ne bat femme ni enfants. » L'alcoolisme, au contraire, est « une tare héréditaire » et le tenancier est ni plus ni moins un « assassin de la France¹¹⁴. » Quoi qu'il en soit, il apparaît que, bien que Farrère traite de la drogue par le détour de la fiction, ses textes témoignent sinon de son propre usage de l'opiacé, du moins de son appréciation à son égard.

Dalize, pour sa part, emprunte la voie du faux témoignage : les textes qui composent « La littérature des intoxiqués », parus dans *Les Soirées de Paris* (1912), sont présentés comme « la communication de vieux papiers laissés par un vieux colonial, lettré point misérable, mort en exil à la frontière de la Chine¹¹⁵ ». Dalize n'en serait que le diffuseur, mais qui choisit quand même, « parmi le fatras [des] notes », « trois récits de vision » qui, selon lui, « résument en effet assez bien à eux seuls, la littérature entière de l'opium¹¹⁶ ». Même si l'auteur de ces textes demeure prétendument inconnu, Dalize les situe dans la tradition des « grands intoxiqués, les Quincey, les Coleridge, les Poë¹¹⁷ ». Outre l'évocation de l'opium et de la morphine, c'est surtout l'ambiance des écrits du « vieux colonial » qui rappelle les textes de ces auteurs. Dans la première vision, intitulée « Citées enchantées », les « immenses palais d'une architecture antique et puissante » dont les « marches [...] montent à de merveilleux porches gothiques, ciselés par la main d'un artiste démoniaque ou divin »¹¹⁸ font penser à *Kubla Khan*. Le thème du rêve qui revient dans les trois récits (les deux autres ont pour titre « Le Festin » et « Le Bal ») évoque les rêveries des *Confessions* et de *Suspiria de Profundis*, dans lesquelles les souvenirs du passé resurgissent, à la faveur des volutes de

¹¹³ *Idem.*, « Fai-Tsi-Loung », *op.cit.*, p. 33.

¹¹⁴ Quella-Villéger, *op.cit.*, p. 275.

¹¹⁵ René Dalize, « La littérature des intoxiqués », *Les Soirées de Paris*, tome 1, no 1, 1970 [1912], p. 11.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 9.

la drogue : « [...] j'imagine derrière les murs gris des palais enchantés tous ceux, parents, mais, maîtresses, dont la chère présence autrefois sur la terre me fut tour à tour ravie¹¹⁹ ». Les maîtresses et les bien-aimées mortes qui revivent le temps de l'intoxication font pour leur part songer aux Ligeia et autres Eleonora des contes de Poe :

Parmi les jeunes femmes que le tourbillon emporte, j'ai reconnu en effet la plus gracieuse et belle, une fillette autrefois au doux printemps de l'âge, chastement, pieusement, délicieusement aimée... Elle est donc venue à moi ce soir, plus désirable et mieux parée, celle dont je n'osais plus évoquer la présence... Elle est venue à moi, le front auréolé, le regard toujours clair, la très chère fiancée de ma jeunesse que le destin injuste a depuis tant d'années déjà ravie à la terre¹²⁰...

Aussi, si ces textes sont représentatifs de la « littérature des intoxiqués », comme le prétend Dalize, c'est moins dû à leur originalité qu'à leur capacité à convoquer des images qui, déjà au début du XX^e siècle, constituent des références connues aux textes de la drogue.

À la même époque, le poète et romancier Maurice Magre¹²¹ écrit lui aussi sur l'opium, qu'il connaît pour en faire un usage régulier. Il se démarque toutefois de ses contemporains par ce que Milner appelle une « théologie négative de la drogue » :

À la différence de ceux qui célèbrent en elle la dispensatrice de plaisirs inouïs, Maurice Magre non seulement souligne, mais encore exalte le caractère illusoire des biens qu'elle procure. Le nirvâna auquel l'opium lui permet d'accéder n'est pas seulement insensibilité, détachement, indifférence, mais effacement de cela même que l'opium promet sur le mode de l'absence¹²².

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹²¹ *Les soirs d'opium*, 1921.

¹²² Milner, *op. cit.*, p. 257.

Le poème « L'Opium » (*Les Belles de nuit*, 1913) présente en effet la drogue comme un « sombre oiseau noir des vieux soirs d'amertume », « étrange ami de l'homme solitaire et de tous ceux dont le courage s'est brisé¹²³ ». Les voluptés de la fumerie sont remplacées par un désir de se couper de la beauté et des plaisirs du monde : « Fais-nous haïr les fleurs et les choses qui brillent/Pour n'aimer que les objets mats et les bruits sourds,/Fais-nous haïr l'argent, la femme et la famille,/Donne-nous les dégoûts des fadeurs de l'amour¹²⁴!... ». « L'âme des pavots morts » (*La Montée aux enfers*, 1918) met quant à lui en scène une espèce de fantasmagorie où les êtres, les insectes et les plantes prennent des aspects monstrueux :

L'homme à la tête de chien se penche sur la lampe,
La femme aux anneaux d'or avec son corps étroit,
Ainsi qu'un serpent blond et métallique rampe,
Ondule et me saisit et s'enroule sur moi.
[...]

Tout un peuple grouillant dans les coins s'accumule,
De fourmis d'or, de vers ailés, de scorpions.
Les élytres, les corselets, les mandibules
Vibrent en se froissant et craquent par millions.
[...]

C'est un fourmillement d'herbes parasitaires,
De lichens animés, de lierres vivants.
Le flot continu des forces millénaires,
Dans les germes, les sucs coulent en les dévorant¹²⁵.

Le poète craint d'être littéralement « mangé par cette vie étrange¹²⁶ »; pourtant, c'est le foisonnement même de celle-ci qui provoque son autodestruction :

Puis, un dessèchement par l'excès de vie
Se produit. Les forêts prennent des airs spectraux

¹²³ Maurice Magre, « L'Opium », cité dans de Liedekerke, *op.cit.*, p. 361.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 362.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 363.

¹²⁶ *Ibid.*

Dans l'humus qui s'amasse et qui se stratifie,
Je vois la fougère fossile et les coraux¹²⁷.

L'opium, chez Maurice Magre, consiste en un agent qui certes transporte l'adepte dans des univers oniriques, mais qui révèle une désolation plus qu'une exaltation.

2.4.2 Les années folles, les avant-gardes et la cocaïne

Dans les « années folles », la cocaïne, « cette neige cristalline que l'on appelle aussi [...] "universelle idole", "divine coco" ou, plus simplement, "la coco" et dont l'excitation physique et cérébrale s'accommode très bien avec la frénésie de l'époque¹²⁸ », gagne en popularité¹²⁹. Retaillaud-Bajac soulève en effet que cette décennie est marquée par « une certaine banalisation de l'usage des drogues au sein des milieux des arts, des lettres et du spectacle¹³⁰ ». Mais à l'excitation de la cocaïne répond aussi un certain désabusement, chez les auteurs de la drogue, face aux produits toxiques. Le « temps de l'innocence », associé davantage aux auteurs passés (qui découvraient l'usage des psychotropes), serait révolu :

Au siècle précédent, l'intérêt qu'ont suscité en Occident les modificateurs de la conscience devait beaucoup à la médiation du regard des créateurs, dont les curiosités ont alimenté, tout au long du siècle, une littérature foisonnante. Par comparaison, les premières décennies du XX^e siècle apparaissent comme un temps de reflux. [...] Complexe dans ses origines, cette évolution se traduit par une méfiance croissante à l'égard des paradis artificiels, par la tonalité plus pessimiste des prises de position, par un rejet explicite du monde crapuleux de la drogue, parfois teinté de nostalgie pour « la Belle Époque de l'opium ». Si de nombreux

¹²⁷ *Ibid.*, p. 364.

¹²⁸ de Liedekerke, *op. cit.*, p. 208.

¹²⁹ Entre autres auteurs s'étant inspiré de la cocaïne, de Liedekerke cite, dans la conclusion de *La belle époque de l'opium*, les textes de René Schwaebler (*La Coco à Montmartre*, 1920), Pierre Sorel (*Cocaïne*, 1924), Pierre Henrio (*Cocaïne*, 1929) et Pitigrilli (*Cocaïne*, 1939), tous consacrés à la poudre blanche.

¹³⁰ Retaillaud-Bajac, *op.cit.*, p. 126.

écrivains et artistes, des années vingt aux années trente, restent tentés par le « voyage », à titre expérimental ou récréatif, le temps de l'innocence n'est plus¹³¹.

Joë Bousquet symbolise bien cet état d'esprit. Paralysé des membres inférieurs à la suite d'une blessure de guerre, il est conduit à consommer d'importantes quantités de substances opiacées pour calmer ses douleurs; ce qui achève de le rendre dépendant. Toutefois, précise René Nelli dans *Joë Bousquet, sa vie, son œuvre*, la drogue est pour lui beaucoup plus qu'un puissant analgésique :

La drogue entrainait pour lui en composition avec l'amour, la poésie vécue et l'excitation terrible de la guerre. Elle avait toujours été en harmonie avec sa volonté de refuser la vie et de n'en accepter la réalité que sous son aspect non pas transcendant, mais « autre », non pas illusoire, mais « panique »¹³².

La drogue de prédilection de Bousquet, la cocaïne, est évoquée dans le titre de son texte *La tisane de sarments* qui constitue, selon Rataillaud-Bajac, une « allusion cryptée¹³³ » à cette substance — le texte lui-même expose la conception de la drogue de l'auteur.

Si l'approche des années de l'entre-deux-guerres s'avère plus désenchantée, il demeure que l'expérience de la drogue paraît s'accorder aux idées des groupes littéraires et artistiques de l'avant-garde qui, pour la plupart, recherchent des voies d'exploration de l'art, de la littérature, mais aussi de la conscience qui sont radicalement différentes.

La place et le rôle de la drogue dans le groupe surréaliste se révèlent ambigus. Officiellement, les toxiques ne participent pas de la démarche surréaliste. Breton désapprouvait en effet le recours aux stupéfiants. Par sa mainmise sur le mouvement, il

¹³¹ *Ibid.*, p. 328.

¹³² René Nelli, *Joë Bousquet, sa vie, son œuvre*, Paris, Albin Michel, 1975, p. 33.

¹³³ Rataillaud-Bajac, *op.cit.*, p. 333.

impose une recherche et une expérimentation des états de conscience « autres » qui doivent passer par des méthodes différentes de celle de la drogue :

Si Breton a accepté d'affronter sans dérobade les risques inhérents aux diverses pratiques surréalistes — effets hallucinatoires de l'écriture automatique, délires somnambuliques de la période des sommeils... — il a toujours su, en capitaine avisé, s'arrêter au bord du gouffre — et les drogues ouvraient pour lui de ces abîmes où l'on se perd irrémédiablement¹³⁴.

La même position est affichée par Aragon, autre tête d'affiche du mouvement, dans son *Traité du style* : « Dans un chapitre consacré à la quête du bonheur et de l'évasion sous toutes ses formes (voyages, recherche mystique...), il s'en prend vigoureusement aux "paradis artificiels" [...] pourvoyeurs d'ivresses factices¹³⁵. » Antonio Dominguez-Leiva vient toutefois apposer un bémol à cette conception, largement partagée, d'un refus surréaliste des drogues :

De Picabia à Artaud, en passant par Desnos, Malkine, Masson, Leiris, Crevel, Prévert, Tanguy, Duhamel, et Cahun, les membres du Grand Jeu et quantité d'autres écrivains et artistes qui participent à un moment ou un autre au mouvement prirent des drogues [...] Certains pour la défonce occasionnelle, d'autres jusqu'à l'overdose, ils ont exploré les paradis artificiels et ceux-ci ont, sans aucun doute, joué un rôle dans leur œuvre, si souvent exploration verbale ou visuelle de « mondes possibles » hallucinatoires. Malheureusement, on trouve encore des dénégations à ce sujet¹³⁶.

Dans le même sens, Arnould de Liedekerke souligne que la drogue est mentionnée dans le premier numéro de la *Révolution surréaliste*, dans une déclaration d'Éluard, Boiffard et Vitrac « qui stipulait notamment : "Le surréalisme est le carrefour des enchantements du sommeil, de l'alcool, du tabac, de l'éther, de l'opium, de la cocaïne, de la

¹³⁴ *Ibid.*, p. 354.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 355.

¹³⁶ Antonio Dominguez-Leiva, *Sexe, opium et charleston. Les Vies surréalistes. De 1920 à 1925*, Neuilly-les-Dijon, Éditions du Murmure, 2010, p. 13.

morphine"¹³⁷ ». Retaillaud-Bajac donne à cet extrait une autre interprétation : selon elle, il ne s'agit pas de promouvoir l'usage des drogues pour atteindre les buts fixés par le groupe, mais de faire de celui-ci un concurrent des drogues.

Quoi qu'il en soit, en dehors des prescriptions officielles du mouvement, plusieurs goûteront une ou plusieurs substances psychotropes. Le seul cas de Desnos est illustratif de cet usage plus répandu que ce qu'on veut souvent en dire des drogues par les surréalistes. Ce dernier fait l'essai de la cocaïne, de l'opium et de l'héroïne. Sans être un drogué invétéré, Desnos, bien de son temps, prend des toxiques dans une visée surtout récréative. Il fait paraître un poème intitulé « Ode à Coco » en 1919, dans lequel l'interjection « Coco! » — tout à la fois appel de la drogue et nom d'une prostituée cocaïnomane — rythme le texte :

Coco! femme de Loth pétrifiée par Sodome,
De louches cuisiniers sont venus, se cachant,
Effriter ta statue pour épicer l'arôme
Des ragoûts et du vin des vieillards impuissants.

Coco! fruit défendu des arbres de l'Afrique,
Les chimpanzés moqueurs en ont brisé des crânes
Et ces crânes polis d'anciens explorateurs
Illusionnent encore les insanes guenons.

Coco! Petit garçon savoure ce breuvage,
La mer a des parfums de cocktails et d'absinthe,
Et les citrons pressés ont roulé sur les vagues;
Avant peu les alcools délayant les mirages
Te feront piétiner par les pieds durs des bœufs¹³⁸.

Desnos revient plus de vingt ans plus tard sur le thème de la drogue, dans *Le vin est tiré* (1943) :

¹³⁷ de Liedekerke, *op.cit.*, p. 211. Pour la déclaration d'Éluard, Boiffard et Vitrac, voir : « Préface », *La révolution surréaliste*, 1^{er} décembre 1924.

¹³⁸ Robert Desnos, « Coco », cité dans Arnould de Liedekerke, *op.cit.*, p. 285.

Ce petit roman à thèse, qui, après les audaces surréalistes de jeunesse, revendique un certain classicisme, entend « poser la question de la drogue sur un plan plus réaliste ». En ancien journaliste, Desnos, le romancier apporte son témoignage sur un univers qu'il connaît bien et qu'il dépeint avec un grand souci de vérité, sans en oublier aucun aspect : sociabilité de la drogue, problèmes d'approvisionnement, cures de désintoxication, démêlés judiciaires et policiers¹³⁹...

En 1922, à Reims, les jeunes René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte, Roger Vailland et Robert Mayrat forment un groupe appelé les « Phrères Simplistes ». L'écriture se trouve au centre de leurs expériences comme d'ailleurs les drogues et diverses pratiques « destinées à tester les limites de leur sensibilité corporelle ou de leurs états de conscience : exercices de dédoublement, de rêve éveillé, de paramnésie, de vision panoptique¹⁴⁰ ». Admirateurs de Jarry¹⁴¹ et de Rimbaud (dont la célèbre formule, « Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens¹⁴² », est entendue comme une prescription), ils sont également fortement influencés par les mouvements d'avant-garde, particulièrement le surréalisme. Ils pousseront cependant beaucoup plus loin l'expérimentation psychotrope que ne l'ont fait ces derniers (qui n'adhèrent pas « officiellement » aux expériences psychotropes). En effet, les substances toxiques participeront chez eux d'une démarche d'émancipation de l'esprit :

En parasitant le sens logique, en favorisant des rapprochements inattendus d'images ou de vocables, en accélérant les enchaînements d'idées, les drogues libèrent l'imaginaire, fouettent la pensée, zèbrent la langue d'éclairs explosifs ou discordants¹⁴³.

¹³⁹ Retaillaud-Bajac, *op.cit.*, p. 361.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 328.

¹⁴¹ Le tout premier texte publié de Jarry est un poème paru en 1893 dans *L'Écho de Paris* qui s'intitule « L'Opium ». *Les jours et les nuits* (1896) fait aussi référence aux drogues.

¹⁴² Arthur Rimbaud, « Lettres dites du voyant », *Poésies*, Paris, Bookking International, 1993 [1871], p. 190.

¹⁴³ Retaillaud-Bajac, *op.cit.*, p. 329.

L'expérimentation métaphysique du Simplisme trouve quelques années plus tard (1927) une nouvelle actualisation dans le *Grand Jeu* :

Systematisant les orientations précédentes, le mouvement s'adosse à une revue, dont le premier numéro paraît en 1928. À cette date, le noyau rémois d'origine s'est étoffé d'une vingtaine de personnes. Les activités se diversifient, touchant aussi bien à la poésie qu'à la réflexion philosophique, au dessin ou à la peinture¹⁴⁴.

Le projet est ambitieux : arriver, au moyen des drogues, à « explorer l'Être, l'Absolu, qu'il se nomme Dieu ou Mort, en cherchant notamment à approcher au plus près de l'état pré-natal ou post-mortuaire¹⁴⁵ ». Les protagonistes du *Grand Jeu* apparaissent comme les précurseurs des séances expérimentales que mèneront les écrivains du XX^e siècle, notamment Benjamin et Michaux.

Parmi les membres du *Grand Jeu*, c'est chez Daumal et Gilbert-Lecomte que le rapport de la drogue et de l'écriture est le plus significatif. Le premier réalise, vers 1924, une expérience avec du tétrachlorure de carbone; il pressent, à la suite des périodes de relatives inconsciences occasionnées par le produit (qui le conduiraient à la frontière de la mort) qu'il existe une voie vers un autre monde. Ses impressions et ses réflexions sont consignées dans « L'Asphixie et l'évidence absurde » (1930)¹⁴⁶. Gilbert-Leconte a fait des excès de toutes sortes une doctrine de vie. Ses écrits proprement liés à son usage (et ses abus) des drogues sont toutefois peu nombreux et assez succincts. « Rêve opiacé » est un poème de trois strophes qui reconduit des images communes des textes de l'opium : fumée et parfum des encensoirs, dieux, mythes anciens, silence, solitude... Ce « rêve bizarre » se conclut sur une parenthèse qui réaffirme l'excessivité recherchée et cultivée par Gilbert-Leconte : « (Souffrir, c'est vivre au paroxysme : tels des

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 330.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ René Daumal, *L'évidence absurde*, Paris, Gallimard, 1972.

dieux)¹⁴⁷. » « Monsieur Morphée, Empoisonneur public », « hybride de pamphlet et de poème en prose¹⁴⁸ », constitue pour sa part un réquisitoire en faveur de la consommation de la drogue et une charge virulente, une « protestation », pour reprendre le terme de l'auteur, contre les discours prohibitifs :

[...] depuis la promulgation de la loi inintelligente de prohibition (juillet 1916), tout n'est pas dit et la protestation ne doit pas faire silence : jamais elle ne sera plus actuelle qu'à l'heure présente pour répondre à la diarrhée journalistique documentaro-moralisatrice et surtout policière sur les « paradis artificiels » (sic et resic et resic). Quotidiens et hebdomadaires illustrés ou non ne cessent d'en barbouiller leurs colonnes sous forme de reportages retentissants pondus par des scribes de toutes opinions et de tous sexes dont le seul caractère commun est une foncière impuissance à envisager proprement une question sans se faire l'écho des préjugés grossiers de leurs lecteurs. [...] Que ceux qui font profession dans ce cas comme dans les autres d'égarer l'opinion publique et de reculer chaque jour les frontières de l'idiotie trouvent ici l'expression sincère de tout mon mépris¹⁴⁹.

2.4.3 Les années 1930 : Benjamin et Cocteau

Dans les années 1930, deux auteurs contribuent de façon importante au corpus des textes de la drogue : Walter Benjamin et Jean Cocteau. De 1927 à 1930, Benjamin conduit une série d'expérimentations avec le haschich. Les textes qui en sont tirés, réunis dans *Sur le haschich et autres écrits sur la drogue*, paru seulement en 1993, constituent un recueil de protocoles expérimentiels. Écrits de la main de Benjamin ou de ses compagnons d'expérience (qui sont autant témoins qu'expérimentateurs), ces écrits, qui sont dans une forme plus ou moins achevée, se présentent comme un singulier témoignage à plusieurs voix des effets du chanvre. Les notes prises en cours

¹⁴⁷ Roger Gilbert-Leconte, « Rêve opiacé », *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1974 [1924], p. 149.

¹⁴⁸ Retaillaud-Bajac, *op.cit.*, p. 349-350.

¹⁴⁹ Roger Gilbert-Leconte, « Monsieur Morphée, Empoisonneur public », *Œuvres complètes I, Proses*, Paris, Gallimard, 1974, p. 118-119.

d'expérience (ou immédiatement après) consistent en un effort évident d'*écriture* de la drogue, au sens où celle-ci, plutôt que de servir après-coup pour relater l'expérimentation menée, participe de l'expérience, et ce, dès que la drogue est consommée. Aussi le rapport au langage et à l'écrit est-il fréquemment évoqué au cours des différents protocoles. À un moment, Benjamin interroge l'incidence du chanvre sur son écriture (sa graphie) : « La direction ascendante de mon écriture, ces derniers temps [...], comme je ne l'avais jamais vu chez moi, a-t-elle un rapport avec le haschich?¹⁵⁰ » Ailleurs, il juge que l'effet du chanvre est « principalement négatif, en ceci que lire et écrire [...] sont difficiles¹⁵¹ ». En un autre endroit des protocoles, c'est la difficulté de rendre en mots l'expérience vécue qui donne lieu à un commentaire : « Ainsi commença un enchaînement de pensée que je ne sais plus reconstituer¹⁵². »

Chez Cocteau, le rapport drogue-écriture se présente autrement. Il ne s'agit pas de mettre en mots la drogue, mais de témoigner, par l'écriture, de l'« après drogue » : la désintoxication. *Opium*, justement intitulé *Journal d'une désintoxication*, est rédigé par Cocteau lors d'une cure faite à Saint-Cloud, de décembre à avril 1929. Le chemin de la drogue à l'écrit s'esquisse donc inversement que dans d'autres textes : plutôt que le rapprochement des effets du psychotrope et des mots, il s'agit de se servir de ceux-ci pour montrer (et contrer) l'éloignement, la distance prise avec l'opium :

Ma garde me dit : « Vous êtes le premier malade que je vois écrire le huitième jour. » Je sais bien que je plante une cuiller dans le tapioca mou des jeunes cellules, que je gêne une marche, mais je me brûle et me brûlerai toujours. Dans deux semaines, malgré ces notes, je ne croirai plus à ce que j'éprouve. Il faut laisser une trace de ce voyage que la mémoire oublie, il faut lorsque c'est impossible, écrire, écrire, dessiner sans répondre aux invites romanesques de la douleur, ne pas

¹⁵⁰ Walter Benjamin, *Sur le haschich et autres écrits sur la drogue*, trad. de l'allemand par Jean-François Poirier, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Collection Détroits » 1993, 113 p.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 42.

¹⁵² *Ibid.*, p. 51.

profiter de la souffrance comme d'une musique, se faire attacher le porte-plume au pied si c'est nécessaire, aider les médecins que la paresse ne renseigne pas¹⁵³.

2.4.4 L'homme blanc et le chaman : les récits initiatiques

À partir de la fin des années 1940, un certain nombre de récits initiatiques voient le jour : les auteurs y racontent leurs quêtes, menées principalement en Amérique du Sud, qui les conduisent à consommer du peyotl et autres plantes psychotropes utilisées par les peuples autochtones lors de leurs cérémonies religieuses.

C'est notamment le cas d'Antonin Artaud qui s'engage dans un voyage au Mexique en 1936; parmi les Tarahumaras, il s'initie au peyotl et à ses rites ancestraux. *Les Tarahumaras* (1947), qui relate son périple mexicain, réunit différents textes écrits à l'époque ou lors de son retour en Europe. « Le rite du peyotl chez les Tarahumaras » traite ainsi des croyances qui entourent le cactus. Artaud y compare les philosophies mexicaines et européennes, la première recevant ses faveurs au détriment de la seconde :

Jamais un Européen n'accepterait de penser que ce qu'il a senti et perçu dans son corps, que l'émotion dont il a été secoué, que l'étrange idée qu'il vient d'avoir et qui l'a enthousiasmé par sa beauté n'était pas la sienne, et qu'un autre a senti et vécu tout cela dans son propre corps, ou alors il se croirait fou et de lui on serait tenté de dire qu'il est devenu un aliéné. — Le Tarahumara au contraire distingue systématiquement entre ce qui est de lui et ce qui est de l'Autre dans tout ce qu'il pense, sent et produit. Mais la différence entre un aliéné et lui c'est que sa conscience personnelle s'est accrue dans ce travail de séparation et de distribution interne, auquel le Peyotl l'a conduit, et qui renforce sa volonté¹⁵⁴.

¹⁵³ Jean Cocteau, *Opium. Journal d'une désintoxication*, Paris, Stock, 1999 [1930], p. 26.

¹⁵⁴ Antonin Artaud, « Le Rite du peyotl chez les Tarahumaras », *Les Tarahumaras*, Paris, Gallimard, 1971, p. 22.

On sent bien le désir d'Artaud d'en découdre avec une Europe qu'il a fuie et qui lui paraît elle-même malade et toxique (laquelle, d'ailleurs, n'a trouvé pour seul remède à son mal que l'opium, dont il ne peut plus se passer). Il souhaite découvrir un autre monde, signifiant celui-là, qui lui permettra, peut-être, de « guérir » : « Je lui dis aussi [au prêtre] que je n'étais pas venu chez les Tarahumaras en curieux, mais pour retrouver une Vérité qui échappe au monde de l'Europe et que sa Race avait conservée¹⁵⁵. » Dans la « Lettre à Henri Pasot » (qui figure dans la seconde partie du recueil, intitulée « D'un voyage au pays des Tarahumaras »), écrite de l'asile de Rodez en 1945, Artaud revient sur un texte qu'il aurait fait parvenir à son destinataire quelque temps plus tôt, et qui traitait d'une conversion au christianisme :

Je vous ai écrit il y a au moins trois semaines deux lettres pour vous dire de publier le *Voyage au Pays des Tarahumaras* mais en y joignant une lettre à mettre à la place du supplément au voyage où j'ai eu l'imbécillité de dire que je m'étais converti à Jésus-Christ alors que le christ est ce que j'ai toujours le plus abominé, et que cette conversion n'a été que le résultat d'un épouvantable envoûtement qui m'avait fait oublier à moi-même ma nature et m'a fait ici à Rodez avaler sous couleur de communion un nombre épouvantable d'hosties destinées à me maintenir pendant le plus possible, et si possible éternellement dans un être qui n'est pas le mien¹⁵⁶.

Devant ce qui lui apparaît désormais comme une errance, un aveuglement, pire, une perte de soi, il précise la motivation qui l'a poussé à aller à la rencontre de Ciguri, le dieu du peyotl :

C'est vous dire que ce n'est pas Jésus-Christ que je suis allé chercher chez les Tarahumaras mais moi-même, moi Mr Antonin Artaud né le 4 septembre 1896 à Marseille, 4, rue du Jardin des Plantes, d'un utérus où je n'avais que faire et dont je n'ai jamais rien eu à faire même avant, parce que ce n'est pas une façon de naître, que d'être copulé et masturbé pendant 9 mois par la membrane, la membrane brillante qui dévore sans dents comme disent les UPANISHADS, et je sais que j'étais

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 67.

né autrement, de mes œuvres et non d'une mère, mais la MÈRE a voulu me prendre et vous en voyez le résultat dans ma vie. — Je ne suis né que de ma douleur et puissiez-vous faire de même vous aussi, Mr Henri Pasot¹⁵⁷.

Le voyage au Mexique apparaît comme une quête identitaire autant que spirituelle, quête de « *l'impossible*¹⁵⁸ », comme le dit Paule Thévenin — et qui, conséquemment, n'aboutira pas : « *L'impössible* n'a pas été découvert¹⁵⁹. »

Aux États-Unis, dix-sept ans après Artaud, William S. Burroughs s'engage dans un périple en Amazonie pour débusquer l'ayahuasca (aussi appelé « yage » ou « yagé »), une plante aux propriétés hallucinogènes, elle également utilisée par les peuples amérindiens depuis des millénaires. Durant ce voyage, il envoie plusieurs lettres à Allen Ginsberg qui décrivent ses pérégrinations. En 1960, c'est au tour de Ginsberg de se rendre dans les contrées amazoniennes pour faire l'essai du yage; il écrit lui aussi à Burroughs au cours de son voyage. Leur correspondance a plus tard été réunie dans un volume intitulé *The Yage Letters* (1963). Les lettres écrites par Burroughs relatent ses préparatifs¹⁶⁰, ses déplacements¹⁶¹, ses rencontres avec les *brujos* (les sorciers qui détiennent les secrets du yage) qui lui préparent la boisson hallucinogène convoitée¹⁶² et, évidemment, les effets de celle-ci :

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 69.

¹⁵⁸ Paule Thévenin, « Préface », dans Antonin Artaud, *Les Tarahumaras*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶⁰ « I took a few days to assemble my gear and dig the capitol. For a jungle trip you need medecines; snake bite serum, penicillin, entervioformo and aralen are essentials. A hammock, a blanket and a rubber bag known as a tula to carry your gear in. » (William S. Burroughs, « January 25, 1953 », chap. dans William S. Burroughs et Allen Ginsberg, *The Yage Letters*, San Francisco, City Lights Books, 2006 [1963], p. 9.)

¹⁶¹ « I took a bus to Cali because the autoferro was booked for days. [...] The road led over mountain passes down into the curious middle region of Tolima on the edge of the war zone. [...] On to Popayan by autoferro. [...] Next day took a bus for Pasto [...] Will leave here in next few days for Mocoa and the Putumayo. » (*Idem*, « January 30 », *Ibid.*, p. 10-16.)

¹⁶² « The Brujo began crooning over the bowl. I caught 'Yage Pintar' repeated over and over. He shook a little broom over the bowl and make swishing noise. This is to whisk away evil spirits who might slip in the Yage. [...] Finally he uncovered the bowl and dipped about an ounce more

In two minutes a wave of dizziness swept over me and the hut began spinning. It was like going under ether, or when you are very drunk and lie down and the bed spins. Blue flashes passed in front of my eyes. The hut took an archaic far-Pacific look with Easter Island heads carved in the support posts. The assistant was outside lurking there with the obvious intent to kill me. I was hit by violent, sudden nausea [...] No coordination. I felt numb as if I was covered with layers of cotton. [...] An uncontrollable mechanical silliness took possession of me. Hebephrenic meaningless repetitions. Larval beings passed before my eyes in a blue haze, each one giving an obscene, mocking squawk [...] ¹⁶³.

Burroughs rédige ainsi une sorte de journal d'exploration¹⁶⁴, auquel participe Ginsberg, lecteur et témoin de ses rapports d'expédition : « Will write full account of trip when I return to this town [Bogota] for the third time¹⁶⁵. » Les premières lettres de Ginsberg parlent elles aussi de ses essais avec l'hallucinogène et de ses déplacements¹⁶⁶. Cependant, la lettre datée du 21 juin 1960 (la dernière) se présente comme une sorte de poème oraculaire. Celui-ci doit être lu à haute voix et Burroughs est même invité à jouer avec l'ordre des phrases :

Take the enclosed copy oh this letter. Cut along the lines. Rearrange putting section one by section three and section two by section four. Now read aloud and you will hear My Voice. Whose voice? Listen. Cut and rearrange in any combination. Read aloud. I can not choose but hear¹⁶⁷.

Ce poème, écrit en majuscules (comme pour mieux faire entendre la voix), est en anglais et en espagnol. Les propos sont attribués à Hassan Sabbah, « The Old Man of the

or less of black liquid which he handed me in a dirty red plastic cup. The liquid was oily and phosphorescent. I drank it straight down. » (*Idem*, « April 15 », *Ibid.*, p. 26.)

¹⁶³ *Idem*, « April 15 », *Ibid.*, p. 27.

¹⁶⁴ Nous reviendrons au chapitre suivant sur la question de l'exploration.

¹⁶⁵ William S. Burroughs, « March 3 », *The Yage Letters*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁶⁶ Ginsberg ajoute des dessins qui rappellent des figures représentées dans les mythologies amérindiennes.

¹⁶⁷ Allen Ginsberg, « June 21, 1960 », *The Yage Letters*, *op. cit.*, p. 70.

Mountain » (le même que Marco Polo, Baudelaire et Lewin évoquent en parlant du chanvre) :

LISTEN TO MY LAST WORDS ANY WORLD. LISTEN ALL YOU BOARDS SYNDICATES AND GOVERNMENTS OF THE EARTH. AND YOU POWER POWERS BEHIND WHAT FILTH DEALS CONSUMMATED IN WHAT LAVATORY TO TAKE WHAT IS NOT YOURS. [...] LISTEN. WHAT I HAVE TO SAY IS FOR ALL MEN EVERYWHERE. [...] WHAT SCARED YOU ALL INTO TIME? WHAT SCARED YOU ALL IN YOUR BODIES? INTO SHIT FOREVER? DO YOU WANT TO STAY THERE FOREVER? THEN LISTEN TO THE LAST WORDS OF HASSAN SABBAAH. [...] AMIGOS MUCHACHOS A TRAVES DE TODOS SUS CIELOS VEA LA ESCRITURA SILENCIOSA DE BRION GYSIN ASSAN SABBAAH. LA ESCRITURA DE SILENCIO LA ESCRITURA DE ESPACIO. ESO ES TODO TODO TODO HASSAN SABBAAH.

VEA VEA VEA¹⁶⁸.

Si le but (trouver et essayer le yage) et les moyens (voyager en Amérique Centrale) des périples de Burroughs et Ginsberg sont similaires, il semble que la fin diffère quelque peu chez ces deux auteurs : le premier devient une sorte d'« aventurier-reporter » (il profite de son périple pour publier des articles et des photos dans des revues), le second se fait porteur d'une voie mythique, que l'ayahuasca fait résonner.

Pour sa part, Carlos Castaneda se rend en plusieurs occasions au Mexique¹⁶⁹ pour suivre les apprentissages du chaman Don Juan, une formation qui passe par la consommation de substances hallucinogènes :

"I've made up my mind and I am going to teach you the secrets that make up the lot of a man of knowledge."

"Do you mean the secrets about Mescalito?"

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 71-72.

¹⁶⁹ Les premières rencontres entre Castaneda et Don Juan ont en fait lieu en Arizona, aux États-Unis. Mais le chaman retourne vivre dans son pays natal au cours de la formation de l'auteur; celui-ci doit désormais faire le voyage jusqu'au Mexique.

"Yes, but those are not all the secrets I know. There are others, of a different kind, which I would like to give to someone. I had a teacher myself, my benefactor, and I also became his chosen man upon performing a certain feat. He taught me all I know."

I asked him again what this new role would require of me; he said learning was the only thing involved [...] ¹⁷⁰.

The Teachings of Don Juan (1968), qui constituait à l'origine la thèse en anthropologie de Castaneda, se divise en deux parties¹⁷¹. La première, « The Teachings », prend la forme d'un journal de bord : les entrées sont datées et le texte relate les différents séjours effectués par l'auteur auprès de son maître. La seconde partie, « A Structural Analysis » consiste en un schéma structurel dans lequel les enseignements de Don Juan sont répartis en quatre catégories : « 1) man of knowledge; 2) a man of knowledge had an ally; 3) an ally had a rule; and 4) the rule was corroborated by special consensus¹⁷² ». Cette répartition schématique a pour but de révéler, selon Castaneda, la cohésion interne du savoir du chaman. C'est surtout le récit d'apprentissage (la première partie, donc) qui paraît intéressant en regard de la littérature de la drogue, puisque Castaneda y décrit les drogues consommées¹⁷³, leurs effets¹⁷⁴ et dépeint les visions qu'il a eues¹⁷⁵.

¹⁷⁰ Carlos Castaneda, *The Teachings of Don Juan*, Berkeley, University of California Press, 1997 [1968], p. 34.

¹⁷¹ Rappelons que la véracité des événements et des expériences rapportés par Castaneda a été remise en doute par plusieurs. Voir l'introduction.

¹⁷² Carlos Castaneda, *The Teachings of Don Juan*, p. 155.

¹⁷³ Par exemple, les boutons de peyotl (leur allure, leur consistance, leur goût) sont décrits comme suit : « He opened the lid and handed the jar to me; inside there were seven old-looking items. They varied in size and consistency. Some of them were almost round, others were elongated. They felt to the touch like the pulp of walnuts, or the surface of cork. Their brownish color made them look like hard, dry nutshells. [...] I bit it in two and started to chew one of the pieces. I felt a strong, pungent bitterness; in a moment my whole mouth was numb. The bitterness increased as I kept on chewing, forcing a incredible flow of saliva. [...] The peyote button was a bunch of shreds, like the fibrous part of an orange or like sugarcane [...] » (*Ibid.*, p. 24-25).

¹⁷⁴ Les effets de la datura, lors d'un premier essai, sont décrits de la sorte : « Almost immediately I began to sweat. I got very warm, and blood rushed to my ears. I saw a red spot in front of my eyes, and the muscles of my stomach began to contract in painful cramps. After a while, even though I felt no more pain, I began to get cold and perspiration literally soaked me. Don Juan asked me if I saw blackness or black spots in front of my eyes. I told him I was seeing everything

D'autres textes ont suivi *The Teachings of Don Juan*, dont *A Separate Reality* (1971), qui poursuit le récit de l'initiation faite par le chaman et *Journey to Ixtlan* (1972), dans lequel l'auteur adopte un point de vue rétrospectif sur sa singulière formation.

2.4.5 La contre-culture américaine et la révolution psychédélique

La découverte du LSD par Hofmann lui vaut le surnom de « Père du LSD »; sobriquet d'ailleurs assumé par le chimiste qui écrit un ouvrage sur l'acide lysergique qu'il intitule *LSD, My Problem Child* (1979). À partir de la fin des années 1950, une ère particulière, aux États-Unis plus spécialement, se met en place : c'est ce qu'on appellera par la suite la révolution « psychédélique ». Ce terme a été forgé par Humphrey Osmond, psychiatre britannique dont les recherches menées à Weyburn en Saskatchewan ont porté sur les propriétés du LSD dans le traitement de la schizophrénie¹⁷⁶. C'est dans la correspondance entre Osmond et Aldous Huxley qu'on retrouve, comme le montre Erika Dyke, la genèse de cette expression¹⁷⁷ :

After the fateful mescaline experiment in 1953, Osmond and Huxley developed a close relationship and corresponded regularly. In 1956, they engaged in a friendly

in red. My teeth were chattering because of an uncontrollable nervousness that came to me in waves, as if radiating out from the middle of my chest. » (*Ibid*, p. 44)

¹⁷⁵ Une des visions décrites par Castaneda le ramène à son enfance, avant de lui faire voir une lumière intense, irradiante : « Suddenly I saw my own father standing in the middle of the peyote field; but the field had vanished and the scene was my old home, the home of my childhood. My father and I were standing by a fig tree. I embraced my father and hurriedly begin to tell him things I had never before been able to say. [...] I walked through the peyote field calling the name Mescalito had taught me. Something emerged from a strange, starlike light on a peyote plant. It was a long shiny object—a stick of light the size of a man. For a moment it illuminated the whole field with an intense yellowish or amber light; then it lit up the whole sky above, creating a portentous, marvelous sight. » (*Ibid*, p. 117)

¹⁷⁶ Nous y reviendrons au prochain chapitre.

¹⁷⁷ Et non, chez Timothy Leary, comme l'affirme à tort Serge Chevrier : « La notion même [psychédélisme] fut inventée en 1961 par Timothy Leary. » (Serge Chevrier, *L'Hallucination artistique : de William Blake à Sigmar Polke*, Paris, L'Arachnéen, 2012, p. 609.) Leary a certes utilisé et propagé ce terme, mais il ne l'a pas créé.

competition to come up with a word to describe the mescaline or LSD experience. Previously they had exchanged terms such as psychomimetic (madness mimicking), or hallucinogen, or phantastica, but neither of them felt that the words conveyed the appropriate sensations. After serious deliberation, Huxley forwarded his suggestion to Osmond in a clever couplet :

To make this mundane world sublime
Just half a gram of phanerothyme.

Osmond responded with his own rhyming couplet :

To fall in Hell or Soar Angelic
You'll need a pinch of psychedelic.

The classically trained Osmond combined the Greek word *psyche*—meaning mind, and *delis*—meaning manifest¹⁷⁸.

L'intérêt des psychiatres, médecins, chimistes et autres scientifiques¹⁷⁹ ainsi que des intellectuels envers les drogues hallucinogènes dans les années 1960 contribue à véhiculer l'idée que celles-ci constituent « un instrument de libération individuelle et collective¹⁸⁰ ». L'essai d'Alan W. Watts en témoigne :

[...] je pense que le temps est venu de présenter un rapport sur les niveaux plus profonds, ou plus hauts, qui peuvent être atteints au moyen de ces drogues capables de modifier la conscience, lorsque leur absorption par une personne qui est à la recherche non de chocs mais d'une meilleure compréhension, s'accompagne d'une réflexion philosophique intense¹⁸¹.

Le psychiatre Timothy Leary, surnommé « l'Apôtre du LSD » (qui fait paraître *The Psychedelic Experience: A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead*, en 1964 et *The*

¹⁷⁸ Erika Dyke, *Psychedelic Psychiatry, LSD on the Canadian Prairies*, Winnipeg, University of Manitoba Press, 2012 [2008], p. 1-2.

¹⁷⁹ Nous reviendrons plus loin sur l'intérêt de la psychiatrie et de la médecine pour les drogues (envisagées comme des moyens de comprendre et de traiter certaines maladies mentales).

¹⁸⁰ Bonnasse, *op. cit.*, p. 12.

¹⁸¹ Alan W. Watts, *Joyeuse cosmologie*, Paris, Fayard, 1962, p. 23.

Politics of Ecstasy, en 1968) est l'un des porte-étendard de ce mouvement qui consacre « la démocratisation de l'hallucination volontaire¹⁸² ». Une première expérience avec un champignon hallucinogène mexicain convainc Leary que la drogue peut conduire à une meilleure compréhension du fonctionnement de l'esprit humain. Il mènera plusieurs expériences avec la psilocybine et le LSD (sur lui-même et sur des volontaires), d'abord dans le cadre de recherches scientifiques (le Harvard Psilocybin Project et The International Foundation for International Freedom sont fondés en ce sens), puis au sein de regroupement au caractère plus spirituel (par exemple, The League for Spiritual Discovery et The Brotherhood of Eternal Love). Pour Leary, la drogue permet une libération, une transcendance qui peuvent s'approcher de l'expérience mystique.

Pour les auteurs de la *beat generation* (Kerouac, Ginsberg et Burroughs en tête), qui initient la révolution culturelle américaine (et préfigurent le mouvement hippie et le psychédéisme), les hallucinogènes participent activement de la rénovation des valeurs sociales, politiques et spirituelles en cours à l'époque :

[...] substance abuse had a symbolic quality within the Beat consciousness. It was both the exit from straight society and a Gateway to the street society of the hipster, the black and the thief. It was also much more —a search for a form of 'holly madness' that the Beats believed an artist should possess¹⁸³.

En 1953 paraît *Junky*, de Burroughs. Ce texte fait le portrait des adeptes de la drogue dans les villes américaines des années 1950. Burroughs expose le mode de vie de ces *junkies*, petits criminels et marginaux, qui doivent quotidiennement trouver des façons de se procurer leur drogue. Il explique comment et à qui on achète diverses substances, comment on les ingère, leurs effets, etc. Il passe plusieurs pages à décrire les déboires (physiques, sexuels, légaux, monétaires, interpersonnels) de ces drogués et à illustrer le

¹⁸² Chevrier, *op. cit.*, p. 622.

¹⁸³ Robin Burgess, « Kerouac, Alcohol and the Beat Movement », dans Sue Vice, Matthew Campbell et Tim Armstrong (dir. publ.), *op. cit.*, p. 228.

rapport de ceux-ci aux substances qu'ils consomment; entre les *kicks*, la *junk sickness*, les tentatives de sevrages (toujours ratées) et les séjours en prison ou en centre de désintoxication, la vie du consommateur est entièrement orientée vers la *junk* : « Once a junky, always a junky¹⁸⁴. » Le vocabulaire utilisé par Burroughs (dont les dernières lignes donnent un aperçu) est certainement ce qui constitue l'originalité (au sens d'innovation comme à celui d'authenticité) de son texte. En effet, celui-ci est truffé de termes issus du jargon des junkies. Outre les mots précités, on trouve des expressions qui font office de code entre les membres de cette « communauté », par exemple « Are you anywhere? » ou « Are you holding? », qui veut dire « As-tu de la drogue sur toi? »; avoir les « copper jitters » signifie avoir démesurément peur de la police (jusqu'à voir des policiers partout). Les différentes drogues sont également affublées de surnoms : « C, Coke, Charge, Charly » pour la cocaïne; « H, Horse, Henry » pour l'héroïne; « Brown stuff, Mud » pour l'opium; « Weed, Tea, Gage, Grass, Greefa, Muggles, Pot, Hash » pour la marijuana et le haschich. Tous ces mots (et des dizaines d'autres encore) sont répertoriés dans un glossaire à la fin du texte; il faut apprendre la langue du junky pour bien la comprendre... Burroughs publie également *Naked Lunch* en 1959. Ce texte, très difficile à résumer (le fil qui relie ensemble les différentes scènes est ténu et compliqué), présente Allan Lee (qui emprunte différents pseudonymes tout au long du texte), drogué qui voyage dans différentes villes, dont l'Interzone, une étrange cité fictive. Ce récit difficilement saisissable, aurait été rédigé par un Burroughs intoxiqué par diverses substances (hallucinogènes, cocaïne, héroïne).

Pour sa part, Jack Kerouac fait mention dans plusieurs de ses textes — *On the Road* (1957), *The Dharma Bums* (1958), *Visions of Cody* (1960), par exemple — de ses habitudes de consommation : alcool, amphétamines et marijuana ponctuent en effet l'existence du roi des beat. George Wedge a montré comment le toxique alimente aussi l'écriture de Kerouac. Les drogues consommées par ce dernier *agissent* sur le texte : soit en aval, en participant de façon plus ou moins marquée au récit (Kerouac parle de la

¹⁸⁴ William Burroughs, *Junky*, New York, Penguin Books, 2003 [1953], p. 97.

drogue ou de l'alcool, met en scène leur consommation, etc.); soit en amont, les substances absorbées pendant la rédaction ou au cours de la même période influençant l'écriture (la syntaxe, la narration, la ponctuation, le style, etc.).¹⁸⁵ Wedge mentionne le débit et la syntaxe particulière du poème « October in the Railroad Earth » (enregistré par Kerouac pour son album *Poetry for the beat Generation*, en 1959), dont il situe l'origine dans l'alcool, Kerouac reproduisant selon lui le parler particulier des hommes ivres : « That the origin of such-syntax-defying leaps is the story-telling and fast talk of men drinking together—as in experimental tapes Kerouac and Cassady made— is obvious to anyone who has listened to such speech in a bar¹⁸⁶. » La morphine aurait de même été utilisée pour écrire *Doctor Sax* (1959), dans le but de provoquer des hallucinations. Les amphétamines, nous dit Wedge, auraient, quant à elles, accompagné l'auteur dans l'écriture de *Big Sur* (1962), leur supposé effet énergisant [« *its deceptive energy-giving potential*¹⁸⁷ »] devant favoriser la spontanéité et la puissance du verbe.

En 1961, Allen Ginsberg publie « Kaddish », un poème de près de cinquante pages. Bien que réputé avoir été écrit sous l'influence des amphétamines, il ne traite pas de la drogue, mais de sa mère, Naomi Ginsberg, à laquelle le texte est dédié. Le poète relate sa longue déchéance : schizophrène, elle sombre dans la maladie avant de mourir dans un asile. Le poème se conclut sur les mots de Naomi elle-même, tirés d'une dernière lettre envoyée à son fils et reçue deux jours après son décès. Entre des divagations, elle adresse à Ginsberg un ultime conseil maternel qui, connaissant le contexte d'écriture du texte, apparaît de circonstance (!) :

Strange Prophecies anew! She wrote —

« The key is in the window, the key is in the sunlight at the window — I have the key —

¹⁸⁵ Il fait également des liens avec le rythme du jazz, du bop.

¹⁸⁶ George Wedge, « The Blues, Some Booz and Kerouac's Lyrical Prose », dans Sue Vice, Matthew Campbell et Tim Armstrong (dir. publ.), *op.cit.*, p. 250.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 253.

Get married Allen don't take drugs — the key is in the bars, in the sunlight in the window¹⁸⁸. »

La contre-culture américaine est une ère où les drogues circulaient assez librement. La législation encore assez floue autour de substances nouvelles comme le LSD (qui n'est interdit qu'en 1966) ainsi qu'une relative acceptabilité sociale expliquent en partie cet intérêt répandu. En effet, en plus des psychiatres et des artistes et écrivains de la contre-culture, il faut aussi mentionner le rôle de la CIA et de l'armée américaine dans la popularisation du LSD. Ces deux organisations (pourtant assez conservatrices) ont conduit plusieurs expériences avec cette drogue durant la décennie de 1960 en espérant en faire une arme pour contrôler l'esprit de ses ennemis (les États-Unis sont en pleine guerre froide) ou un sérum de vérité. Comme le souligne Hewitt dans sa thèse, en finançant des études menées dans les universités américaines ou par des groupes de recherche, l'armée et la CIA se sont ainsi retrouvées à rémunérer des écrivains qui s'étaient portés volontaires pour ces expérimentations :

The military indirectly paid for the LSD poet Alan Ginsberg ingested at Stanford University as a participant in university research. Likewise for the LSD that author Ken Kensey swallowed as a participant in the MK-ULTRA program. Gordon Wasson's 1957 *Life* article about psychedelic mushrooms that inspired Timothy Leary to try psychedelic mushrooms in Mexico and embark upon a career in mind expansion was funded in part by the Geschinckter Fund for Medical Research, a front for CIA interest in psychedelics¹⁸⁹.

En 1970 — un peu après la révolution psychédélique, mais toujours dans son sillage — paraît l'ouvrage d'Ernst Jünger, *Approches, drogues et ivresse*. Ce texte, qui se situe entre l'étude, l'essai et le compte rendu expérimental, témoigne de la longue

¹⁸⁸ Allen Ginsberg, « Kaddish », chap. dans *Kaddish*, éd. bilingue, trad. de l'anglais par Mary Beach et Claude Pellieu, avec la collaboration de l'auteur, Paris, Christian Bourgeois, 1972, p. 110.

¹⁸⁹ Kimberly Allyn Hewitt, *Psychedelics and Psychosis : LSD and Changing Ideas of Mental Illness, 1943-1966*. Thèse de doctorat, The University of Texas at Austin, 2002, f. 62.

expérience de l'auteur avec les substances psychotropes — il aurait ainsi essayé pour la première fois le haschich en 1918. Si Jünger trouve dans les drogues un moyen d'altérer sa perception de la réalité, il ne leur reconnaît toutefois pas de potentiel créatif. Ses réflexions et observations, bien que présentant un penchant presque naturel pour l'extraordinaire, n'ont pas une portée métaphysique : « [les drogues] sont une des nombreuses manières de "vivre intensément" qui jalonnent son existence et correspondent en même temps à une sorte de curiosité universelle¹⁹⁰ ».

Ce portrait de la littérature de la drogue jusqu'aux années 1970 a montré la diversité de sa composition : romans, nouvelles, témoignages, essais, écrits intimes, poésies sont autant de genres qui admettent en leurs cadres l'expérience de la drogue. Aussi expose-t-il la variété des expériences consignées : s'il est possible d'identifier des tendances ou des périodes (fictions de la morphine, littérature de l'opium fumé; les années folles, la révolution psychédélique), il demeure que les textes de la drogue relèvent d'expérimentations singulières et font l'objet d'une mise en mots tout aussi particulière. À la vue de ce vaste corpus, il est permis de se demander si des spécificités se dégagent, si des caractéristiques communes (ou distinctives) existent. Les prochains chapitres tentent de répondre à ces questions. Auparavant, et pour clore ce premier chapitre, nous effectuons une revue de la littérature critique autour des textes de la drogue.

¹⁹⁰ Milner, *op. cit.*, p. 361.

3. REVUE DE LA LITTÉRATURE

Les ouvrages que nous nommerons dans ce qui suit sont consacrés aux cinq auteurs qui composent notre corpus d'étude ou aux périodes qui les concernent. Il ne s'agit pas d'une recension exhaustive, mais de la présentation d'un échantillon significatif d'analyses qui montrent les angles couverts par la recherche (et les perspectives laissées en friche). Le but consiste à exposer nos orientations propres et situer nos travaux. Nous commençons par les études qui adoptent une approche historique.

3.1 Sur les approches historiques

Les ouvrages d'histoire (littéraire) nous renseignent sur les mœurs, les drogues et les drogués à différentes périodes. Leurs sources variées (documents historiques, religieux, traités de pharmacologie, textes littéraires, etc.) en font des outils utiles et des références instructives qui permettent d'aborder plusieurs questions et domaines de savoirs (outre l'histoire, la psychologie, la médecine, la sociologie...).

Parmi ces études¹⁹¹, nous nous arrêtons sur celles qui font une place significative à la littérature : la mention des textes et des auteurs, pour nous intéresser, doit être récurrente, servir l'argumentaire et participer de l'approche historique. C'est pourquoi nous ne retenons pas le livre de David T. Courtwright, *De passion à poison, les drogues et*

¹⁹¹ Nous ne présenterons pas les ouvrages de J.-L. Brau, *Histoire de la drogue* (1972) et celle de J.-L. Bellanger, *La Stupéfiante histoire de la drogue* (1963), qui datent de plusieurs années déjà.

la construction du monde moderne¹⁹², car les allusions aux textes littéraires y sont trop intermittentes et paraissent même aléatoires. Si Courtwright ne manque pas de nommer Baudelaire lorsqu'il parle du haschich, il oublie pourtant de citer de Quincey lorsqu'il aborde l'opium et le XIX^e siècle anglais. S'il évoque le Club des hachichins, il ne mentionne pas Gautier. En revanche, il parle d'auteurs qui ont très bien pu, à un moment ou l'autre de leur vie, consommer certains produits sans pour autant que cela en fasse des « auteurs de la drogue » (par exemple, Jean-Paul Sartre, qui prenait de l'alcool, du tabac et des médicaments). Du reste, Courtwright ne fait que donner le nom de ces auteurs, suivi de quelques indications; il ne cite jamais leurs textes.

Nous excluons aussi l'ouvrage de Wolfgang Schivelbusch, *Histoire des stimulants*¹⁹³. Schivelbusch ne consacre qu'un court chapitre aux périodes qui nous concernent; il s'intéresse surtout aux époques qui précèdent la modernité et à des substances qui, certes, agissent sur le corps, mais sans être des drogues proprement dites — chocolat, épices, tabac, eau-de-vie. La partie qui aborde le XIX^e siècle (Schivelbusch fait une courte incursion dans le XX^e siècle) évoque quelques auteurs; toutefois, les raccourcis et les imprécisions sont nombreux. L'un des plus étonnants, à notre avis, est l'affirmation selon laquelle Baudelaire, dans *Du vin et du haschich*, comparés comme moyen de multiplication de l'individualité, « a érigé en manifeste sa préférence pour le haschich par rapport au vin.¹⁹⁴ » Or, le chanvre, nous le savons, est une substance que Baudelaire conspue¹⁹⁵!

¹⁹² David T. Courtwright, *De passion à poison, les drogues et la construction du monde moderne*, trad. de l'anglais par Catherine Ferland, Québec, Presses de l'université Laval, 2008.

¹⁹³ Wolfgang Schivelbusch, *Histoire des stimulants*, Paris, Le Promeneur, 1991, 119 p.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 96.

¹⁹⁵ Un doute peut être émis quant à la qualité de la traduction de cet ouvrage — ce qui expliquerait cette affirmation pour le moins étonnante. En effet, la citation du *Vin et du haschich* que donne Schivelbusch pour justifier ce qu'il avance le contredit: il cite un passage où Baudelaire affirme que le chanvre est « un mal »... Qui plus est, le commentaire qui suit la citation insiste sur la potentielle dangerosité de cette drogue, en arguant que « l'appréciation des effets du haschich [faite par Baudelaire] rencontrerait aisément aujourd'hui l'approbation d'un

La Drogue dans le monde. Hier et aujourd'hui (1991)¹⁹⁶, de Christian Bachmann et Anne Coppel nous apparaît plus pertinent. Les auteurs effectuent un large panorama de l'histoire de la drogue, de ses usages et de ses usagers : ils s'intéressent en effet à la présence des substances toxiques en Europe, de la Renaissance aux années 1990. Plusieurs des périodes abordées présentent en outre divers « auteurs drogués » illustratifs : de Quincey et l'opium; Gautier, Baudelaire et le haschich; Farrère et l'opium fumé; les surréalistes (Desnos, Crevel), la cocaïne et l'héroïne; la beat generation (Kerouac, Burroughs, Ginsberg) et le LSD, etc. L'intérêt de l'étude de Bachmann et Coppel réside dans la masse d'informations fournies et dans la vaste couverture historique réalisée. De même, la problématique qu'ils adoptent permet de suivre l'évolution des habitudes de consommation, mais aussi de la « réaction » de l'Occident aux produits toxiques :

Les pages qui suivent décrivent comment l'Occident a découvert le problème des drogues, comment il s'est progressivement doté d'instruments de lutte, comment il a parfois réussi à maîtriser les diverses « épidémies » qu'il a connues et comment aujourd'hui, il a échoué. Comment, enfin, il pourrait apprivoiser le dragon¹⁹⁷.

Les différents chapitres traitent des découvertes médicales, du commerce de la drogue, des combats menés contre lui, de la prohibition, etc. S'ajoute à cet éventail de sujets déjà très fourni une variété d'angles d'approches (histoire, politique, code pénal, économie, société, culture, art, littérature). Si nous ne pouvons reprocher aux auteurs de vouloir ratisser le plus large possible (la question de la drogue est en effet multidimensionnelle), il nous semble cependant que la multiplication des points de vue et la vastitude des périodes abordées atténuent l'angle critique annoncé par Bachmann et Coppel. Si bien qu'on peine à cibler la (les) question(s) posée(s) à l'histoire ou à la

commissaire de police. » (*Ibid.*) (Soulignons quand même l'incongruité de la comparaison entre Baudelaire et un policier!)

¹⁹⁶ Bachmann et Coppel, *op. cit.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 13.

littérature. Leur démonstration est certes instructive, mais demeure somme toute sur le plan de l'exposition. Nous présentons ci-après des études qui, justement, cernent une problématique précise pour parler de l'histoire de la drogue et/ou se concentrent sur des périodes définies pour considérer un pan de cette histoire.

3.1.1 Des périodes définies : la belle époque et l'avant 1960

Les anthologies d'Arnould de Liedekerke, *La Belle époque de l'opium* (2001)¹⁹⁸ et de John Strausbaugh et Donald Blaise, *The Drug User* (1991)¹⁹⁹ se concentrent sur des moments précis de l'histoire de la drogue : le XIX^e siècle pour la première et les années « pré-1960 ».

La Belle époque de l'opium réunit des textes d'auteurs français et anglais (principalement) consacrés à la substance opiacée, mais aussi à la morphine, à l'éther et à la cocaïne : de Quincey, Baudelaire, Stanislas de Guaita, Claude Farrère, Cocteau, René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte, entre autres auteurs représentatifs de ce corpus, sont convoqués dans ce volume. Un portrait de la littérature de la drogue de cette période (une brève incursion est effectuée dans les premières années du XX^e siècle) est préalablement posé à la partie anthologique. De Liedekerke y établit des correspondances entre les groupes et les mouvements littéraires, les genres pratiqués et les drogues consommées. Il s'agit de montrer comment les substances enivrantes sont traitées dans les productions littéraires au fil du siècle, en corrélation avec l'évolution des habitudes de consommation.

¹⁹⁸ de Liedekerke, *op. cit.*

¹⁹⁹ Strausbaugh et Blaise, *op. cit.*

Dans *The Drug User*, Strausbaugh et Blaise entendent, pour leur part, décrire le rapport des usagers à la drogue avant que s'enclenche l'ère consacrée de la révolution psychédélique. Gautier, Nerval, Baudelaire, Artaud, Daumal, Anaïs Nin, Michaux, entre autres, sont réunis dans ce volume qui contient également des textes qui n'appartiennent pas à la littérature, comme les écrits sur la cocaïne de Freud (*Über coca*, 1884), *LSD, My Problem Child*, d'Albert Hofmann (1979)²⁰⁰ ou le texte de l'anthropologue Gordon Wasson sur les champignons hallucinogènes mexicains, *Seeking the Magic Mushrooms* (1957). L'introduction de l'anthologie, signée par Strausbaugh, se concentre surtout sur l'histoire du contrôle et de la législation des drogues aux États-Unis, dans les années 1950 à 1970²⁰¹.

Notre propre étude vise moins à examiner une époque précise qu'à s'arrêter sur des textes significatifs de la littérature de la drogue. Si ces anthologies ont l'avantage d'exposer des échantillons illustratifs de textes, elles permettent aussi de présenter, à côté des auteurs consacrés, des écrivains plus méconnus, mais qui ont tout autant contribué à la littérature de la drogue²⁰². Cependant, elles sont plus limitées sur le plan de l'analyse. En effet, leur forme impose un regard globalisateur. Les introductions de ces anthologies peuvent compenser, au moins en partie, cet angle d'approche, en pointant une problématique plus précise (qui sert en même temps à diriger le choix des textes). Néanmoins, ces introductions ont aussi leurs limites : leur contenu relève

²⁰⁰ Notons que ce texte dépasse la période observée par Strausbaugh et Blaise.

²⁰¹ La préface de Burroughs, porte sur ce sujet; il dénonce l'hystérie de masse autour de l'usage des drogues.

²⁰² En plus des auteurs susnommés, de Liedekerke parle par exemple de l'écrivain et poète Jacques d'Adelsward Fersen, du romancier oublié Marcel Mallat de Bassilan ou du poète Stéphane Moreau. Adelsward Fersen (1880-1923), dandy fin-de-siècle a composé le recueil *Hei-Hsiung — Le parfum noir* (1921), qui contient des poèmes qui célèbrent l'opium (« Poème pour la deuxième lune du mois de chien. (Greffes des pavots) », « Hostie d'Annam » et « Aux aiguilles »). Marcel Mallat de Bassilan, dont on connaît très peu de choses, a écrit un roman intitulé *La Comtesse morphine* (1885) qui avait pour but de « porter l'effroi chez les gens du monde qui auraient envie de toucher jamais à la morphine » (cité dans de Liedekerke, p. 364). Stéphane Moreau (?-1912), poète colonial, a écrit plusieurs poèmes qui exalte les pouvoirs de l'opium, dont « Iniro ibo » et « Libera » (dans *Les Jardins de l'Orient*, publié en 1904).

surtout de l'exposition, de l'illustration et moins de l'étude ou de l'examen. Les anthologies couvrent large, mais demeurent en définitive à la surface. Il importe donc de s'attarder sur les textes de la littérature de la drogue de façon plus approfondie.

3.1.2 Une problématique précise : l'élaboration du concept de toxicomanie

Dans *Les Poisons de l'esprit. Drogues et drogués au XIX^e siècle*²⁰³, Jean-Jacques Yvorel s'intéresse au glissement qui s'opère à l'époque mentionnée dans l'intitulé (en France et en Angleterre, notamment) d'une consommation thérapeutique de certains produits à un usage hédoniste de substances toxiques. L'historien retrace l'élaboration du concept de toxicomanie et examine la répression (et la criminalisation progressive) qui s'instaure graduellement dans les sociétés occidentales. Il s'agit de révéler les transformations à l'œuvre dans la perception des drogues et de montrer les répercussions (scientifiques, sociales, législatives) qu'elles engendrent. Pour y parvenir, Yvorel puise dans la documentation médicale et la presse de l'époque, mais également dans les textes d'écrivains réputés avoir consommé (de façon plus ou moins soutenue selon les cas) une ou plusieurs substances psychotropes, par exemple de Quincey, Balzac, Nodier, Gautier, Maupassant et Lorrain (mais aussi des auteurs plus obscurs comme Senancour²⁰⁴, Alphonse Rabbe²⁰⁵, et Hégésippe Moreau²⁰⁶).

²⁰³ Yvorel *op. cit.*

²⁰⁴ Voir la note 49 du chapitre I.

²⁰⁵ Historien, écrivain et poète romantique, Rabbe a vécu de 1784 à 1829. Reconnu par ses pairs (Hugo, Dumas, Baudelaire) pour son *Album d'un pessimiste* (1835), il est aussi cité par Breton dans *Le Manifeste du surréalisme*.

²⁰⁶ Poète, écrivain et journaliste, Hégésippe Moreau est mort très jeune, à l'âge de 28 ans (1810-1838). Sa mort prématurée ainsi que plusieurs revers essuyés au cours de sa courte carrière ont contribué au peu de renommée de son œuvre. Il a écrit surtout de la poésie et des contes. Sainte-Beuve a publié ses œuvres complètes en 1881.

Dans *Les Paradis perdus. Drogues et usagers des drogues dans la France de l'entre-deux-guerres* (2009)²⁰⁷, Emmanuelle Retailaud-Bajac se penche, comme l'indique le sous-titre de son livre, sur les années 1918-1939. Son étude s'inscrit dans la continuité de celle d'Yvorel. Comme ce dernier, l'auteur cherche à montrer comment évolue, se construit et se définit la toxicomanie. L'époque qui l'intéresse est cependant marquée par un net durcissement des lois envers l'usage des drogues. Aussi Retailaud-Bajac décrit-elle un rapport nouveau (plus prohibitif) à des substances non pas nouvelles, mais considérées d'un point de vue nouveau : il s'agit désormais de produits toxiques illégaux. En examinant la « clandestinisation » des pratiques et les processus de criminalisation et de marginalisation, elle expose l'élaboration des enjeux contemporains qui y sont reliés. Comme chez Yvorel, les textes littéraires servent à Retailaud-Bajac à exemplifier ses propos et à compléter ses autres sources documentaires. Notons qu'elle consacre un chapitre entier à la littérature²⁰⁸ (« Drogue et création : la fin de l'innocence »), au sein duquel sont abordés notamment le Grand Jeu et les surréalistes de même que les cas de Joë Bousquet, Jean Cocteau et Robert Desnos.

L'intérêt de ces ouvrages historiques réside dans le rôle et l'importance accordés aux textes littéraires, qui sont envisagés comme des reflets fiables et fidèles du rapport à la drogue selon les périodes. Cependant, ils apparaissent insuffisants pour considérer la littérature de la drogue et ses productions. En effet, les historiens s'intéressent aux comportements, aux usages représentés dans les écrits; ils vérifient dans les textes les impacts du développement des savoirs médicaux, psychiatriques, de l'adoption de lois, etc. Ils se servent de l'imaginaire proposé dans les textes pour informer et décrire la réalité d'une époque. Les textes sont un outil dont ils usent, mais ne constituent pas leur objet d'étude.

²⁰⁷ Retailaud-Bajac, *op. cit.*

²⁰⁸ Et à d'autres arts, notamment la chanson.

3.2 Sur les approches méthodologiques

Certaines approches méthodologiques, quoique défendables, nous apparaissent pourtant incompatibles avec notre propre projet. Elles nous semblent soit réductrices, soit ineffectives pour considérer les textes de la drogue dans l'optique de leur écriture particulière.

3.2.1 *L'angle spirituel*

L'expérience de la drogue peut s'effectuer dans le cadre d'une démarche spirituelle ou religieuse. C'est le cas d'Huxley et Duit, notamment. Cependant, sans occulter cette dimension importante de leur expérience, nous jugeons que lire leurs œuvres sous l'angle unique du spirituel se révèle réducteur — et peut même, selon nous, mener à des interprétations discutables.

L'anthologie de Pierre Bonnasse, *Les Voix de l'extase. L'expérience des plantes sacrées en littérature* (2005)²⁰⁹, nous apparaît intéressante pour sa longue et fouillée introduction qui présente, en plus des textes littéraires, des études de médecine (Beringer), de pharmacologie (Lewin), de psychiatrie (Osmond) et de chimie (Hofmann) qui ont contribué, depuis le début du XX^e siècle, au développement des connaissances (et, bien souvent, à celui de la consommation) autour des drogues. C'est toutefois le thème par lequel Bonnasse envisage les textes qu'il réunit qui, à nos yeux, pose en partie problème. Il s'intéresse de fait à ce qu'il nomme « la littérature enthéogène » : il entend par là des textes qui considèrent la drogue comme l'expression ou la manifestation d'un sentiment divin en soi, comme un moyen d'éclaircir et de purifier la perception de

²⁰⁹ Bonnasse, *op. cit.*

l'homme. Conséquemment, les auteurs abordés (du XX^e siècle français, anglais et américain) sont censés refléter ce sentiment. Il est vrai que les écrits de Charles Duits, Aldous Huxley, Carlos Castaneda ou Allen Ginsberg peuvent être compris en ce sens, ces auteurs rapprochant (chacun à leur façon) leur expérience des drogues d'une certaine quête spirituelle. Cependant, il nous apparaît étonnant d'y noter la présence d'Henri Michaux et de William S. Burroughs. Michaux, nous le verrons dans les chapitres suivants, se situe plus du côté de la recherche, de l'expérimentation intellectuelle, voire scientifique. Bonnasse opte pour un extrait de *L'Infini turbulent* dans lequel, de façon exceptionnelle, Michaux fait une expérience visionnaire qui ressemble à une transe mystique (il aperçoit ce qu'il appelle « les milliers de dieux²¹⁰ »). Aussi comprenons-nous en partie pourquoi Bonnasse range Michaux parmi les auteurs de la littérature enthéogène : le passage choisi semble s'accorder à cette conception. Par contre, ce choix tend à faire de Michaux un aficionado de la mescaline qu'il n'est pas et à présenter une exception (l'apparition des dieux) comme une règle (le corpus mescalinen appartient à ladite littérature enthéogène). Quant à joindre Burroughs à ce corpus, la décision de Bonnasse est pour nous encore plus discutable. Si, au moins, le passage de *L'Infini turbulent* traitait de la manifestation d'êtres divins, l'extrait des *Lettres du Yage* parle pour sa part des efforts de Burroughs pour trouver le yage et décrit ses deux premières expériences. Les effets de la drogue sont rapportés, mais nous sommes loin d'y voir une transcendance (la première expérience le rend même malade). Burroughs se situe selon nous aux antipodes de l'adepte : s'il est un drogué invétéré, qui consomme de tout et qui est prêt à débusquer une plante hallucinogène jusqu'au fin fond de l'Amazonie, il est beaucoup plus en quête de « l'ultime défonce », comme il le dit lui-même à la fin de *Junky*, que d'un quelconque sentiment divin.

Ce n'est pas un ensemble de textes, mais une œuvre précise que François Trotet reconnaît comme le résultat d'une recherche et d'une démarche « spiritualisante ». Dans *Henri Michaux ou la sagesse du vide* (écrite en 1976, publiée seulement en 1992),

²¹⁰ Nous reviendrons sur cette scène et sur son apparente incongruité au chapitre II.

l'expérimentation michaudienne de la drogue est examinée en regard des philosophies et des religions orientales et les textes mescaliniens sont lus à la lumière d'écrits védiques et bouddhiques. Si l'intérêt de Michaux pour l'Orient est indéniable (il a voyagé en Asie et s'est effectivement intéressé aux traditions orientales), il nous semble cependant que le rapport établi par Trotet est sinon forcé, du moins quelque peu exagéré. Sa volonté de légitimer et d'expliquer la démarche michaudienne en se référant sans cesse à des concepts et à des écrits religieux cantonne Michaux dans une perspective unique (et, à notre sens, plus ou moins juste, puisque la part du spirituel dans l'expérience mescalinienne nous apparaît beaucoup moins importante que ne l'affirme Trotet) et oblige à une lecture limitée des textes de la mescaline.

3.2.2 L'approche comparative

Henri Michaux et Aldous Huxley. Deux expériences (2007), de Jacques Bruchez²¹¹ est une étude comparative qui rapproche les deux auteurs nommés dans le texte. Bruchez joue dans son analyse sur les idées de *concept* et de *percept*. Il postule que les approches des deux écrivains consistent à redonner une place importante au *percept* dans l'art et, plus largement, dans la société occidentale. Cet ouvrage s'avère intéressant pour la mise en parallèle qu'il instaure entre deux expériences de la drogue. En effet, ce corpus double ouvre la perspective généralement adoptée par les critiques (*un auteur, une expérience, une œuvre*). Cependant, Bruchez considère un seul des textes Michaux sur la drogue (*L'Infini turbulent*), un choix que par ailleurs il ne justifie pas; certaines de ses observations paraissent discutables, surtout lorsqu'il s'agit de comparer les démarches d'Huxley et de Michaux. Par exemple, Bruchez avance que l'expérimentation d'Huxley (celle relatée dans *The Doors of Perception*) était mieux contrôlée, parce qu'elle était placée sous la surveillance d'un psychiatre et d'une « équipe » d'observateurs. Il oublie alors que certaines des expériences de Michaux ont aussi été faites devant des témoins,

²¹¹ Bruchez, *op. cit.*

notamment des psychiatres de l'hôpital Sainte-Anne — une d'entre elles est rapportée dans *Connaissance par les gouffres*. Il néglige également le fait, pourtant important, que c'est justement à la suite de ces séances sous observation que Michaux choisit de mener ses expérimentations en solo. L'étude de Bruchez nous paraît ainsi souffrir de quelques lacunes, puisque le point de vue comparatif est débalancé par la considération d'un seul texte mescalinen à la défaveur des autres. De plus, la comparaison, si elle permet de reconnaître des points de convergence et de divergence chez les auteurs, fonctionne tout de même en circuit fermé, étant restreinte à une opération de confrontation des écrits. Nous aspirons plutôt à une mise en commun, un dialogue.

3.3 Sur les approches littéraires

Plusieurs études adoptent une approche littéraire pour parler des textes de la drogue. Nous distinguons deux types. Nous trouvons d'abord les analyses qui considèrent la drogue (généralement chez un auteur) comme une expérimentation parmi d'autres. La drogue, en ce sens, concourt à forger l'expérience générale de l'auteur, participe de l'élaboration de son style (explorer et écrire sur/à partir d'états, de moments hors de l'ordinaire) ou constitue *une* des marques particulières de son œuvre (par les thèmes, les sujets qu'elle permet d'aborder). Il peut aussi s'agir d'envisager la drogue comme un élément d'une problématique, qu'elle complète ou qu'elle impulse. Nous relevons ensuite des ouvrages qui se penchent plus précisément sur les liens entre la drogue et les questions de l'écriture et du langage — ces dernières sont beaucoup plus proches de nos propres intérêts de recherche.

3.3.1 Une expérience parmi d'autres

Les études que nous nommons dans les prochaines lignes placent donc l'expérience de la drogue en parallèle d'autres thèmes ou d'autres sujets exploités par les auteurs dans leurs œuvres. Dans *Michaux, passager clandestin* (1984)²¹², Jean-Michel Maulpoix étudie différents textes dont le dénominateur commun serait l'idée d'aventure. L'expérience de la drogue est abordée conjointement à celle du voyage, de l'écriture et de la peinture. L'étude d'Anne-Élisabeth Halpern, *Henri Michaux. Le laboratoire du poète* (1998)²¹³ considère les textes de Michaux sous l'angle du rapport aux savoirs scientifique et médical; les textes de la drogue y sont analysés en tant qu'ils montrent des liens avec ces savoirs. Le livre de Françoise Dupeyron-Lafay, *L'Autobiographie de Thomas de Quincey. Une anatomie de la douleur*, s'intéresse, pour sa part, à la question de la souffrance (physique, morale) dans l'écriture de soi. *Confessions of an English Opium-Eater*, *Suspiria de Profundis* et *Autobiographical Sketches* forment le corpus d'analyse de Dupeyron-Lafay. Elle y étudie plusieurs thèmes (la mémoire, le deuil, la maladie, la hantise, le souvenir, les traumatismes, etc.) qui lui permettent de montrer comment la douleur nourrit et motive l'écriture, mais aussi définissent le style de De Quincey et concourt à composer le récit de sa vie. Dans ces différentes analyses, la drogue participe à la réflexion et à l'argumentaire; toutefois, elle n'en constitue pas le sujet principal. La drogue n'est pas traitée comme une expérience singulière, mais comme une expérience « de plus », qui s'allie à d'autres — empêchant du même coup l'établissement d'un lien direct entre le travail d'écriture et la drogue.

D'autres ouvrages se servent de la drogue comme d'un point de départ pour l'élaboration d'une problématique qui dépasse la seule expérience psychotrope ou sa mise en mots. Citons en ce sens *A Genealogy of the Modern Self. Thomas de Quincey and the Intoxication of Writing*, d'Alina Clej, qui se penche sur le sujet chez de Quincey (dans plusieurs écrits, dont les *Confessions*) en lien avec l'émergence d'un sujet moderne. Il

²¹² Jean-Michel Maulpoix, *Michaux, passager clandestin*, Seyssel, Champ Vallon, 1984, 205 p.

²¹³ Anne-Élisabeth Halpern, *Henri Michaux. Le laboratoire du poète. Le poète et les savoirs scientifiques*, Paris, Seli Arslan, 1998, 381 p. Un chapitre entier est consacré aux textes de la drogue, intitulé, « Le gouffre hallucinogène ».

s'agit de voir comment le contexte sociohistorique dans lequel se situe l'auteur est reflété dans/par son écriture; de même est-il question de montrer comment un sujet spécifique (l'Anglais mangeur d'opium, qui représente le « sujet-de Quincey », même en dehors de ses textes de la drogue) devient le produit en même temps que le symbole d'une conception nouvelle de la subjectivité. L'expérience de l'opium tient en quelque sorte lieu de prétexte pour une analyse plus large de l'œuvre littéraire.

Dans *La littérature de l'ivresse: Rabelais, Baudelaire, Apollinaire*, Laurent Zimmermann (2009)²¹⁴ semble pour sa part n'accorder qu'une importance moindre aux expériences de l'opium ou du haschich, malgré l'intitulé de son étude qui pourrait laisser penser le contraire. En effet, l'auteur n'envisage pas directement le rapport à la drogue, mais aborde une problématique plus générale, celle de l'ivresse. Zimmermann étudie par exemple des poèmes comme « L'Albatros » ou des textes comme *Le Peintre de la vie moderne*; l'ivresse est moins entendue comme le résultat de la consommation d'un produit ou même d'une boisson que comme un certain principe esthétique. *Les Paradis artificiels* (ou *Du vin et du haschich*) n'est nommé qu'à titre de référence et n'est pas vraiment utilisés pour problématiser la question de l'ivresse. Il l'illustre, tout au plus.

3.3.2 La drogue, l'écriture, le langage

Certains ouvrages s'intéressent cependant plus spécialement à la question de l'écriture de l'expérience de la drogue : ils interrogent le rapport au langage, les enjeux de la mise en mots de la drogue, la relation expérience-texte, etc. Nous pensons surtout ici à des analyses consacrées aux textes mescaliniens de Michaux, comme celle menée

²¹⁴ Laurent Zimmermann, *La littérature de l'ivresse: Rabelais, Baudelaire, Apollinaire*, Paris, Hermann, 2009.

par Anne Brun dans *Henri Michaux ou le corps halluciné* (1999)²¹⁵. Brun se penche plus précisément sur les liens du corps et de la lettre, dans une optique clairement psychanalytique. Il s'agit, à travers les textes de la drogue, de révéler les écritures du corps en s'attardant au passage dans le langage des manifestations somatiques et hallucinatoires engendrées par la mescaline. Brun effectue des rapprochements fréquents entre les écrits michaudiens et des cas cliniques; elle reprend en ce sens l'association drogue-folie²¹⁶, surtout pour mettre en évidence les états du sujet dans une expérience « anormale ». Si ces liens sont intéressants pour enrichir l'angle de l'*analyse* (littéraire) psychanalytique d'une *pratique* de la psychanalyse, ils comportent le risque d'un glissement de l'auteur au « patient » et de l'assimilation du texte à un diagnostic.

Dans sa thèse intitulée *L'écriture de Michaux et les expériences hallucinogènes*²¹⁷, Bernard Lehoussé s'interroge sur l'influence a posteriori de la drogue sur l'écriture de Michaux. Il s'agit de voir si les troubles ressentis à la suite de l'intoxication ont un ascendant sur les productions littéraires parues après *Les Grandes épreuves de l'esprit*. Ses résultats sont peu concluants, puisqu'il n'arrive pas à dégager de façon certaine des traits caractéristiques des textes ante, post ou de la drogue.

Les thèses de Brigitte Ouvry-Vial²¹⁸ et de Seli Arslan²¹⁹ sont en ce sens beaucoup plus intéressantes. Ouvry-Vial entreprend de décrire la poétique des textes du corpus mescalinen. Mais étrangement, elle n'inclut pas dans son corpus d'étude *L'Infini turbulent*; la raison qui motive le retrait du deuxième texte mescalinen n'est pas mentionnée. On se demande alors comment considérer une étude, au demeurant fort intelligente et instructive, qui ambitionne de montrer le fonctionnement de l'écriture de

²¹⁵ Brun, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, op. cit.

²¹⁶ Nous le verrons au chapitre II, ce lien de parenté est esquissé depuis le milieu du XIX^e siècle. Michaux le reprend lui aussi dans ses textes de la mescaline.

²¹⁷ Lehoussé, op. cit.

²¹⁸ Ouvry-Vial, « Henri Michaux's Poetics », op. cit.

²¹⁹ Arslan, op. cit.

la drogue chez Michaux, mais qui ne prend pas en compte la totalité du corpus mescalinién...

Arslan envisage, quant à lui, les écrits de la drogue dans l'optique du « dégage ment »; il entend par là que l'écriture de la drogue permettrait à Michaux de se distancier de l'expérience, de dépasser les effets ressentis de la drogue pour ultimement revenir à soi. Il étudie en ce sens les différents mouvements qui illustrent le dégage ment dans les textes : le déplacement, l'action de (se) défaire, le dépassement, etc. Si l'analyse d'Arslan nous apparaît très pertinente, surtout pour l'examen des stratégies langagières et scripturaires employées par Michaux pour écrire l'expérience de la drogue, nous nous situons en quelques endroits en faux de l'étude d'Arslan. C'est particulièrement le cas lorsqu'il avance que l'écriture permet de s'éloigner de la drogue, jusqu'à ce que l'expérience s'efface au profit du texte, qui devient un objet détaché et complètement indépendant de celle-ci. N'est-il pas possible d'y voir un « rapprochement » ou, à tout le moins, une réunion du texte et de l'expérience? Nous reviendrons sur cette question dans le dernier chapitre de cette thèse.

Ces précédentes études nous paraissent significatives en ce qu'elles se penchent sur l'écriture de la drogue (ses mécanismes, ses stratégies, son rapport au toxique absorbé) et moins sur la *littérature* de la drogue : elles éclairent une pratique plus qu'elles pointent un ensemble de textes. Elles sont donc proches de notre problématique. Toutefois, elles explorent ces enjeux dans le cadre restreint d'une œuvre précise. Il importe de porter leurs observations plus loin, pour réfléchir à une éventuelle écriture de la drogue comme à un emploi singulier du langage, une conception particulière du texte et une représentation spécifique de l'expérience rapportée de la part d'écrivains qui partagent une volonté similaire : rendre en mots leur expérimentation psychotrope.

3.3.4 Une référence incontournable

L'ouvrage de Max Milner, *L'Imaginaire des drogues. De Thomas de Quincey à Henri Michaux* (2000)²²⁰ représente l'étude la plus complète et la plus consistante menée à ce jour sur la littérature de la drogue. Elle adopte à la fois une perspective historique et procède en des lectures plus pointues de certains textes, notamment ceux de Jünger, d'Huxley, de Benjamin et de Michaux. Milner, comme l'indique le titre de son livre, s'intéresse à la notion d'imaginaire, entendue à la fois comme le champ des représentations individuelles et collectives :

Il s'agit, d'une part, de ce que les artistes (qu'ils soient eux-mêmes consommateurs de drogues à un degré plus ou moins accentué ou qu'ils miment leurs effets) ont ajouté au domaine de l'imaginaire grâce à elles — c'est-à-dire l'imaginaire *produit par* les drogues — et, d'autre part, des représentations que la littérature donne des drogués, des thèmes nouveaux que leur psychologie et leur comportement introduit dans les œuvres narratives, et de ce qui se donne à déchiffrer de la réalité contemporaine grâce à ces représentations plus ou moins fantasmatiques — c'est-à-dire l'imaginaire *relatif* aux drogues²²¹.

Nos propres recherches sont influencées par les travaux de Milner en ce qu'elles ambitionnent de montrer « la manière dont a fonctionné, dans la littérature, le théâtre d'ombres auquel les drogues, depuis le début du XIX^e siècle, ont servi de billet d'entrée²²². » Cependant, plus qu'à un (des) imaginaire(s), nous voulons nous attarder à une (des) écriture(s). Il s'agit moins pour nous de voir ce que les drogues ont amené à la littérature ou ce que la littérature a exposé de la drogue que de nous pencher sur la façon dont les auteurs (d)écrivent la drogue. Nous entendons nous intéresser à l'action

²²⁰ Milner, *op. cit.*

²²¹ *Ibid.*, p. 10.

²²² *Ibid.*, p. 7.

de la drogue dans les textes (après qu'elle ait agi sur les écrivains) et examiner comment elle a servi — ou desservi — le projet d'écriture.

3.3.5 Notre recherche : une contribution à la littérature des marges

En définitive, davantage que compléter les travaux existants, notre recherche vise à les orienter différemment. En plus de prolonger les travaux de Milner, nous souhaitons en particulier approfondir les recherches autour des questions du langage et de l'écriture (menées entre autres par Brun, Ouvry-Vial, Lehoussé et Seli-Arslan) en les étendant au-delà de l'œuvre d'un seul auteur (chez ces chercheurs : Michaux). Nous nous intéressons à un ensemble de textes représentatif de la littérature de la drogue. En ce sens, nous voulons que nos travaux participent d'un champ de recherche que nous appelons la littérature des marges. En proposant la question : « Peut-on parler d'une écriture de la drogue? », nous désirons mettre en lumière les rapports spécifiques de l'écriture et des expériences *extra-ordinaires*. Pour ce faire, nous commencerons par étudier, au chapitre II, les représentations de la drogue, à la suite de quoi nous nous pencherons sur les différentes figurations de l'expérience psychotrope.

CHAPITRE II

REPRÉSENTATIONS ET FIGURATIONS DE LA DROGUE

La drogue, dans les textes que nous étudions, en constitue le sujet, l'objet. Les substances absorbées par Michaux, Duits, Huxley, de Quincey et Baudelaire ont motivé leurs écrits; de l'usage d'une drogue, ils sont passés à son écriture. Ce chapitre s'intéresse à la représentation de la drogue dans les écrits de ces auteurs. Chacun entretient une conception différente de la drogue — et nous le verrons, une *relation* différente avec celle-ci. Michaux s'oppose à la mescaline; de Quincey se soumet à l'opium; Baudelaire dénonce le haschich; Duits et Huxley adhèrent au peyotl. Il s'agit d'étudier ces rapports aux produits consommés. La drogue est également rapprochée d'autres expériences qui sont désignées comme autant d'états ou de positions (l'exploration, le lien entre le normal et l'anormal, la folie, le savoir) qui permettent de figurer l'expérimentation psychotrope. Il est question de constater ce qui se trouve aux limites de la drogue, afin de mieux la cerner.

1. COMMENT LES AUTEURS (SE) REPRÉSENTENT LA DROGUE : QUATRE POSTURES

La littérature de la drogue évoque presque spontanément des textes qui exposent les pouvoirs des stupéfiants et/ou font la promotion de leur consommation; il est vrai que plusieurs poèmes, témoignages ou fictions de la drogue agissent en ce sens. Nous avons parlé, au chapitre précédent, de la nouvelle de Gautier, *Le Club des Hachichins*, qui, si elle possède un côté sombre (dû à l'affiliation au genre fantastique), n'en décrit pas moins les fabuleux prodiges du chanvre. Stanislas de Guaita célèbre plusieurs drogues dans ses poèmes aux allures ésotériques. Les protagonistes du *Grand Jeu* font des substances toxiques des outils désignés pour mener leurs singulières explorations

de l'esprit humain. Dans notre corpus, Huxley et Duits se présentent sinon comme des promoteurs de la drogue, du moins comme des expérimentateurs enthousiastes qui ont, trouvé, grâce aux hallucinogènes, une certaine vérité, atteint un certain degré de conscience. État magnifique qu'ils estiment important de partager (voire de propager).

Pour Michaux, de Quincey et Baudelaire, le rapport à la mescaline, à l'opium et au chanvre révèle beaucoup moins de l'emballement. Michaux parle de la drogue comme d'une personne et de son lien à elle comme d'un rapport amoureux. À l'instar de chez Cocteau, où l'opium est une « maîtresse exigeante qui pousse la jalousie jusqu'à émasculer le fumeur¹ » ou de chez Castaneda où l'herbe du diable² prend les traits d'une femme sournoise et possessive³, la mescaline exige du poète un certain abandon; ce à quoi Michaux n'est pas prêt. La mescaline est rejetée, refusée, récusée. Pour de Quincey, la sujétion est inévitable : sa relation à l'opium relève moins du rapport amoureux que du lien de l'adepte à son idole. L'opium subjugué l'Anglais opiomane, au point où la drogue devient une raison de vivre. Plus encore, elle autorise la réécriture de son existence, désignée d'emblée comme un parcours vers l'opium.

Chez Baudelaire, le rapport s'inverse : ce n'est pas la drogue qui s'impose au poète, mais ce dernier qui s'élève non seulement devant, mais contre elle. Baudelaire dénonce dans *Les Paradis artificiels* une substance honnie entre toutes : le haschich. En effectuant un rapide détour par le vin et l'ivresse alcoolique et en exposant les nombreuses tares reconnues par le poète dans le chanvre, nous verrons sur quoi et en quoi repose son « immoralité ». Sa faute la plus grave semble être son incompatibilité avec la poésie.

¹ Cocteau, *Opium*, p. 85.

² Le datura.

³ « She sneaks up on you like a woman. [...] All you care about is that she makes feel you good and powerful [...] when a man knows her he really becomes full of cravings. » (Castaneda, *The Teachings of Don Juan*, p. 47.)

Il s'agit ainsi de débiter par l'étude de ces quatre formes de représentation de la drogue : l'opposition, la sujétion, la dénonciation et l'adhésion.

1.1 S'opposer

Dans *Misérable Miracle*, Michaux écrit « ma Mescaline⁴ ». La majuscule au mot « mescaline » indique une personnification : « Une drogue, plutôt qu'une chose, c'est quelqu'un », affirme-t-il dans *Connaissance par les gouffres*. Le rapport à la drogue dépasse l'expérimentation d'un produit pour devenir une relation : « Avec les drogues, surtout la mescaline, le chanvre indien, Michaux établit un véritable lien, celui même d'une personne⁵. » En plus de faire de la drogue « quelqu'un », l'expression « *ma Mescaline* » (nous soulignons) institue une liaison étroite, exclusive entre le poète et la Mescaline, liaison qui s'apparente à un rapport amoureux — Michaux dit lui « donner son corps », comme dans une relation sexuelle — qui bascule de la liberté et du détachement à la dépendance et la possession :

Ainsi j'allais moi-même, la dernière fois que je lui livrai mon corps et l'outil qu'on appelle ma tête. Ce fut aussi la fois de la fracture, béante et pour longtemps peut-être béante, ainsi qu'il arrive avec une femme possédée, mais de qui on restait indépendant, lorsqu'un jour par une sorte d'inattention ou d'attendrissement plus grave que l'amour, vous vous abandonnez et elle entre en vous à une vitesse de torrent et pour n'en plus sortir. (MM, p. 48)

⁴ Henri Michaux, *Misérable miracle. La mescaline*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2003 [1956], p. 36. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle MM, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁵ Olivier Loras, *Rencontre avec Henri Michaux au plus profond des gouffres*, Chassieu, J. et S. Bleyon, 1967, p. 23.

Le poète parle de cette relation particulière comme d'une « cohabitation »; il s'agit d'arriver à coexister de façon harmonieuse ou d'engager une interrelation conflictuelle :

Le problème est donc la cohabitation. Ou s'aimer (jouer ensemble, s'unir, ou aussi se renforcer, s'exalter) ou bien s'opposer (se combattre, se boudier, mettre l'autre en échec, se replier). Là aussi, les uns sont doués pour l'union, les autres pour leur préservation⁶.

Michaux se situe du côté du conflit : sa cohabitation avec la mescaline s'avère difficile. Dès l'avant-propos de *Misérable Miracle*, la relation qu'il dépeint en effet entre la drogue et lui relève de l'affrontement. Aux termes du combat, le poète s'oppose à sa sujétion :

La Mescaline et moi, nous étions souvent plus en lutte qu'ensemble. J'étais secoué, cassé, mais je ne marchais pas. [...] On me voulait tout consentant. Pour se plaire à une drogue il faut aimer être sujet. Moi je me sentais trop « de corvée ». (MM, p. 15)

Dans la suite du texte, comme dans tout le corpus mescalinen d'ailleurs, les reproches adressés à la mescaline sont nombreux. Michaux lui attribue des surnoms peu flatteurs comme la « macaque mescaline » (MM, p. 86) ou la « schizo mescaliniennne » (MM, p. 131) — ce dernier qualificatif mérite d'être souligné, puisqu'il est justement utilisé par le poète lors d'une séance (sur laquelle nous reviendrons en détail dans la seconde partie de ce chapitre) où l'expérience de la drogue se change en une expérience de la folie. La mescaline possède de même plusieurs défauts : « primaire, minus, gâteuse » (MM, p. 65), c'est une « traîtresse⁷ » qui « détranquillise » (« Et c'est atroce »,

⁶ Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, « Poésie » 1988 [1961], p. 65. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CPG, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁷ Henri Michaux, *L'Infini turbulent*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2004 [1957], p. 113. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle IT, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

précise le poète). « [É]parpilleuse, [...] dissipatrice, [...] dislocatrice, [...] dévastatrice, [...] brisante, [...] déchirante », c'est une « incoordonnée convulsive⁸ ».

La relation de Michaux à « sa » drogue apparaît d'emblée houleuse. La mescaline, malgré ses promesses, ne produit en définitive qu'un misérable miracle...

1.2 Se soumettre

De Quincey, au contraire de Michaux, se présente comme un esclave soumis non pas à une maîtresse exigeante, mais à une déesse implacable : la « Noire Idole » [*The Dark Idol*] subjugué son adepte et le possède tout entier, au point où celui-ci ne peut plus envisager de vivre sans la drogue. Prendre de l'opium devient de la sorte une fonction vitale :

[...] from this date [1813, année où il a tenté sans succès un sevrage], the reader is to consider me as a regular and confirmed opium-eater, of whom to ask whether on any particular day he had or had not taken opium, would be to ask whether his lungs has performed respiration, or the heart fulfilled its functions⁹.

Dans son *Journal d'une désintoxication*, Cocteau émet un commentaire qui va dans le même sens : « Sans opium, j'ai froid, je m'enrhume, je n'ai pas faim. J'ai de l'impatience

⁸ Henri Michaux, *Les Grandes épreuves de l'esprit. Et les innombrables petites*, Paris, Gallimard, 2004 [1966], p. 190-191. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle GEE, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁹ Thomas de Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater*, La Vergne, Bibliobazaar, 2009 [1856], p. 108. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CEOE, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

pour imposer ce que j'invente. Fumeur, j'ai chaud, j'ignore les rhumes, j'ai faim, mon impatience disparaît¹⁰. » L'opium donne vie au corps et une raison de vivre.

C'est en fait toute l'existence de l'auteur qui s'inscrit sous le signe de la drogue. De Quincey situe les causes et les circonstances de sa dépendance dans une période bien antérieure à sa consommation effective de laudanum : dès sa jeunesse, croit-il, il a été destiné à devenir opiomane; ses choix, ses gestes, ses actions se sont enchaînés de telle sorte qu'ils l'ont fatalement conduit à la drogue. C'est le sens que prennent les « Confessions préliminaires », qui constituent la première partie du texte, et qui s'attardent aux jeunes années de l'auteur. Dans *Suspiria de profundis*, de Quincey va plus loin encore. Comme nous l'avons relevé plus tôt, il affirme dans ce texte que c'est dans son enfance même que se retrouvent les origines de son opiomanie. Les rêveries et souvenirs d'enfance relatés dans ce texte sont désignés comme des preuves de sa prédisposition à la drogue : « The nursery experience had been the ally and the natural co-efficient of the opium. [...] Logically, it bears the very same relation to the convulsions of the dreaming faculty as the opium¹¹. » Aussi la première prise de drogue est-elle considérée comme un moment décisif : « It is so long since I first took opium that if it had been a trifling incident in my life I might have forgotten its date : but cardinal events are not to be forgotten [...] » (CEOE, p. 79). Cet événement est « cardinal » en ce qu'il constitue une croisée des chemins pour l'auteur; après l'opium, rien ne sera plus comme avant. Mais, plus que d'un tournant, il s'agit d'un détournement : la vie de De Quincey, désignée *a posteriori* comme un long chemin vers la drogue, ne s'énonce plus que par et dans l'opium. C'est en effet ainsi que nous pouvons lire les *Confessions* : en (con)fondant ensemble les événements de son passé et de son présent (sans compter les projections dans l'avenir) à son usage immodéré de l'opium, de Quincey procède en une certaine façon à une réécriture de sa vie. La drogue

¹⁰ Cocteau, *op. cit.*, p. 91.

¹¹ Thomas de Quincey, *Suspiria de profundis*, La Vergne, Kessinger Publishing, 2009 [1846], p. 9. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle SP, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

n'est plus seulement un des éléments de la biographie, mais devient la biographie elle-même.

L'image du cerveau palimpseste, longuement exposée par de Quincey dans *Suspiria de profundis*, va dans ce sens. Le cerveau, selon l'auteur se présente comme un parchemin ancien : les événements d'une vie s'y inscrivent par couches successives, les plus récentes couvrant les plus anciennes :

What else than a natural and mighty palimpsest, is the human brain? Such a palimpsest is my brain; such a palimpsest, oh reader! is yours. Everlasting layers of ideas, images, feelings, have fallen upon your brain softly as light. (SP, p. 18)

Mais les traces anciennes ne sont pas irrémédiablement perdues; elles « dorment » seulement¹², attendant l'effet de réminiscence provoqué par l'approche de la mort, par la fièvre ou, mieux, par l'opium pour reparaitre à la surface. Elles participent dès lors de la drogue, puisqu'elles ont constitué son canevas, sa toile; c'est *sur* elles — au sens de « par-dessus », mais aussi à « d'au sujet de » que le récit-vie de l'opium s'écrit.

1.3 Dénoncer

Si Michaux révèle les travers et les défauts de la mescaline, Baudelaire s'attarde, nous l'avons dit plus tôt, à dévoiler le caractère immoral du chanvre. En accusant le chanvre, c'est d'abord l'homme et ses faiblesses, ses bassesses que le poète dénonce. L'amateur de haschich s'adonne en effet, nous dit-il, à une déplorable débauche : esclave consentant qui prend plaisir à son pernicieux asservissement, le hachichin ne pourra,

¹² « They are not dead, but sleeping. » SP, p. 21.

après les plaisirs, goûter que « les fruits pourris de son hygiène¹³. » Prendre du chanvre, c'est accomplir un « lent suicide » (PA, p. 70) : à chaque bouchée de confiture, l'homme se perd un peu plus lui-même. Et si jamais il en réchappe malgré tout, ce n'est pas sans séquelles : « ceux qui ne reviennent du combat que légèrement avariés, m'apparaissent comme de braves échappés de la caverne d'un Protée multiforme, des Orphées vainqueurs de l'Enfer. » (PA, p. 57)

La douleur, pour Baudelaire, est « indispensable » à l'expérience humaine : elle lui apporte sens et substance, mais aussi crédibilité : c'est par l'effort, le travail que l'homme se construit, se réalise. La voie (trop) rapide vers la félicité que procure le haschich est une « flétrissure morale » au sens où elle annihile tout élan, toute énergie, toute ardeur et désamorce l'ambition de l'homme, coupe court à son essentiel pouvoir d'action :

La volonté surtout est attaquée, de toutes les facultés les plus précieuses. On dit, et c'est presque vrai, que cette substance ne cause aucun mal physique, aucun mal grave, du moins. Mais peut-on affirmer qu'un homme incapable d'action, et propre seulement aux rêves, se porterait vraiment bien, quand même tous ses membres seraient en bon état? Or, nous connaissons assez la nature humaine pour savoir qu'un homme qui peut, avec une cuillerée de confiture, se procurer instantanément tous les biens du ciel et de la terre, n'en gagnera jamais la millième partie par le travail. Se figure-t-on un État dont tous les citoyens s'enivreraient de haschich? Quels citoyens! quels guerriers! quels législateurs! (PA, p. 68)

L'immoralité du haschich repose ainsi dans la facilité avec laquelle l'homme croit pouvoir atteindre ce à quoi il ne peut autrement accéder que par le labeur. Retirer à l'homme la nécessité de l'effort, c'est l'avilir. La langueur hachichine devient de la sorte à la fois la cause et la preuve de la dépravation du hachichin; après l'ivresse (« Le

¹³ Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966 [1860], p. 43. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle PA, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

terrible lendemain! », s'exclame Baudelaire) ne lui restent que la prostration et l'inaction, « punitions » infligées par sa conduite répréhensible :

Mais vous êtes à peine debout, qu'un vieux reste d'ivresse vous suit et vous retarde, comme le boulet de votre récente servitude. Vos jambes faibles ne vous conduisent qu'avec timidité, et vous craignez à chaque instant de vous casser comme un objet fragile. Une grande langueur (il y a des gens qui prétendent qu'elle ne manque pas de charme) s'empare de votre esprit et se répand à travers vos facultés comme un brouillard dans un paysage. Vous voilà, pour quelques heures encore, incapable de travail, d'action et d'énergie. C'est la punition de la prodigalité impie avec laquelle vous avez dépensé le fluide nerveux. Vous avez disséminé votre personnalité aux quatre vents du ciel, et, maintenant, quelle peine n'éprouvez-vous pas à la rassembler et à la concentrer! (PA, p. 54)

De là à faire de la consommation du haschich un péché, il n'y a qu'un pas... que Baudelaire franchit aisément. Dans le chapitre intitulé « L'Homme-Dieu », il expose avec éloquence les fautes et les égarements du hachichin. Par exemple, les phénomènes expérimentés dans le chanvre sont comparés « à la sorcellerie, à la magie » que « l'Église condamne [parce qu'elles] militent contre les intentions de Dieu » (PA, p. 71). Aussi l'amateur de chanvre glisse-t-il de la volupté à la vanité, l'ivresse hachichine lui laissant entrevoir sa supposée grandeur. Le hachichin pêche par orgueil :

Une voix parle en lui (hélas! c'est la sienne) qui lui dit : « Tu as maintenant le droit de te considérer comme supérieur à tous les hommes; nul ne pourrait comprendre tout ce que tu penses et tout ce que tu sens; ils seraient même incapables d'apprécier la bienveillance qu'ils t'inspirent. Tu es un roi que les passants méconnaissent, et qui vit dans la solitude de sa conviction : mais que t'importe? Ne possèdes-tu pas ce mépris souverain qui rend l'âme si bonne? » (PA, p. 64)

Submergé par une vague de complaisance, il finit par croire qu'il est le « plus vertueux de tous les hommes » (PA, p. 65). Bientôt, la vanité s'enfle au point de devenir

mégalo manie¹⁴ : « sous l'emprise du poison, mon homme se fait bientôt le centre de l'univers » (PA, p. 66), affirme Baudelaire, non sans sarcasme. Il poursuit : « personne ne s'étonnera qu'une pensée finale, suprême jaillisse du cerveau du rêveur : "*Je suis devenu Dieu!*" » (PA, p. 66)

Mais plus encore qu'à l'orgueil, la vanité ou l'excès de vertu, l'immoralité du chanvre tient à ce qu'elle retire à l'homme son « génie », son impulsion créatrice. Car si l'effort et le labeur sont essentiels à l'homme, le travail le plus important — et le plus édifiant — reste encore celui de la création (poétique). Comme le hachichin se croit le plus vertueux des hommes, il se considère, sous l'influence du mystificateur haschich, le plus épatant et le plus talentueux des créateurs. Cependant, ses idées ne brillent que du vernis dont la drogue les a recouvertes :

[...] les pensées, dont i[l] compt[e] tirer un si grand parti, ne sont pas réellement aussi belles qu'elles le paraissent sous leur travestissement momentané et recouvertes d'oripeaux magiques. Elles tiennent de la terre plutôt que du ciel, et doivent une grande partie de leur beauté à l'agitation nerveuse, à l'avidité avec laquelle l'esprit se jette sur elles. (PA, p. 71)

Baudelaire ne nie pas non plus que le chanvre puisse créer, pour l'esprit de celui qui l'a absorbé, quelques images magnifiques ou quelques paysages exotiques. Il reconnaît de même que le haschich entraîne une inflexion sensorielle :

C'est en effet à cette période de l'ivresse que se manifeste une finesse nouvelle, une acuité supérieure dans tous les sens. L'odorat, la vue, l'ouïe, le toucher participent également à ce progrès. Les yeux visent l'infini. L'oreille perçoit des sons presque insaisissables au milieu du plus vaste tumulte. (PA, p. 47)

¹⁴ Baudelaire parle pour sa part de « monomanie », ce qui dénote bien le caractère pathologique du comportement du hachichin.

Le haschich peut faire voir des splendeurs : les couleurs s'intensifient, prennent une « énergie inaccoutumée et entr[ent] dans le cerveau avec une intensité victorieuse » (PA, p. 59); les peintures « revêt[ent] une vie effrayante » (PA, p. 59); les textures, les détails sont perçus d'un œil nouveau, si bien que « les plus grossiers papiers peints [...] se creuseront comme de splendides dioramas. » (PA, p. 59) L'un des cas rapportés par le poète, celui de la femme qui, reçue à dîner par des amis, mange quelques cuillerées de confiture verte, illustre bien l'effet d'amplification des sensations provoqué par le haschich. Couchée, après le repas, cette femme contemple le décor de sa chambre qui, sous ses yeux ébahis, s'anime :

Je fus d'abord très étonnée de voir de grands espaces s'étendre devant moi, à côté de moi, de tous côtés; c'étaient des rivières limpides et des paysages verdoyants se mirant dans des eaux tranquilles. Vous devinez ici l'effet des panneaux répercutés par les miroirs. En levant les yeux, je vis un soleil couchant semblable au métal en fusion qui se refroidit. C'était l'or du plafond; mais le treillage me donna à penser que j'étais dans une espèce de cage ou de maison ouverte de tous côtés sur l'espace, et que je n'étais séparée de toutes ces merveilles que par les barreaux de ma magnifique prison. Je riais d'abord de mon illusion; mais plus je regardais, plus la magie augmentait, plus elle prenait de vie, de transparence et de despotique réalité. [...] Au-dessus de ma tête voltigeaient des oiseaux brillants des tropiques, et comme mon oreille percevait le son des clochettes au cou des chevaux qui cheminaient au loin sur la grande route, les deux sens fondant leurs impressions en une idée unique, j'attribuais aux oiseaux ce chant mystérieux du cuivre, et je croyais qu'ils chantaient avec un gosier de métal. (PA, p. 51)

Les visions étranges, les impressions étonnantes expérimentées par cette femme sont, avant même d'être rapportées, dévaluées par Baudelaire, qui les attribue aux extravagances, à la frivolité et à l'impressionnabilité communes au sexe féminin : il nous avertit que la femme dont il parle est « curieuse, d'un esprit excitable » (PA, p. 49)... Mais nous pouvons lire dans le témoignage de celle-ci une nuance, que le poète aura soin de souligner plus loin : les scènes qu'elle aperçoit prennent naissance *dans* le décor de la chambre qu'elle occupe, naissent de ce qu'elle voit (et entend) effectivement. L'acuité nouvelle des sens ne constitue pas une faculté inédite de l'appareil perceptif; les visions n'appartiennent pas à un monde extraordinaire : il s'agit seulement de la réalité,

mais transformée, déformée par le haschich. Ces images, d'ailleurs, sont comparables à ce que « tout cerveau poétique, dans son état sain et normal, conçoit facilement » (PA, p. 47); elles ne sont magnifiques, surnaturelles qu'en apparence. Ce ne sont que des « hallucinations », mais encore, il ne s'agit pas d'hallucinations « pure[s] », « soudaine[s], parfaite[s] et fatale[s], qui ne « trouve[nt] pas de prétexte ni d'excuse dans le monde des objets extérieurs » (PA, p. 48), mais d'une version abâtardie qui relève d'une bête « méprise des sens dans l'état mental occasionné par le haschich » (PA, p. 48) qui « ne devient parfaite [...], ne se mûrit que par l'action de l'imagination. » (PA, p. 49) Aussi, loin de constituer des prodiges, les visions et impressions hachichines ne sont en fait que des illusions, voire des leurres; elles laissent croire qu'elles sont le fruit d'un esprit éblouissant et remarquable, mais ne sont dans les faits que le produit d'un cerveau embrouillé par l'ivresse hachichine.

C'est en ce sens que, pour Baudelaire, l'effervescence de l'imaginaire causée par le haschich détient en elle-même un effet pervers : de l'excitation résulte une infécondité de l'activité imaginative : « [le chanvre] accorde d'un côté ce qu'il retire de l'autre, c'est-à-dire l'imagination sans la faculté d'en profiter. » (PA, p. 71) De même, l'esprit devient-il subordonné à cette substance qui lui permet, sans effort réel, de créer des merveilles. Le hachichin s'expose non seulement à une dépendance (ici, intellectuelle) envers le chanvre, mais encore à un appauvrissement, une atonie, un abrutissement de son esprit :

Celui qui aura recours à un poison *pour* penser ne pourra bientôt plus penser *sans* poison. Se figure-t-on le sort affreux d'un homme dont l'imagination paralysée ne saurait plus fonctionner sans le recours du haschich ou de l'opium? (PA, p. 71)

Les dommages, selon Baudelaire, sont graves : l'intelligence devient esclave; le raisonnement est une épave; le train de pensées n'est plus que rapsodique. Le relevé de ces constats catastrophistes amène à la conclusion qu'il ne saurait exister de poésie du

haschich, pas plus qu'il ne puisse y avoir de « poète hachichin » (entendu comme figure) :

Je me figure un homme (dirais-je un brahmane, un poète, ou un philosophe chrétien?) placé sur l'Olympe ardu de la spiritualité [...] Au-dessous de lui, au pied de la montagne [...] la bande des ilotes simule les grimaces de la jouissance et pousse des hurlements que lui arrache le poison; et le poète attristé se dit : « Ces infortunés qui n'ont ni jeûné, ni prié, et qui ont refusé la rédemption par le travail, demandent à la noire magie les moyens de s'élever, d'un seul coup, à l'existence surnaturelle. La magie les dupe et allume pour eux un faux bonheur et une fausse lumière; tandis que nous, poètes et philosophes, nous avons régénéré notre âme par le travail successif et la contemplation; par l'exercice assidu de la volonté et la noblesse permanente de l'intention, nous avons créé à notre usage un jardin de vraie beauté ». (PA, p. 72)

C'est en cela, surtout, que le chanvre se révèle immoral : il détourne de la poésie, le plus important des travaux et la plus grande des créations, pour reléguer le hachichin à ses seules chimères infructueuses.

1.4 Adhérer

Chez Huxley et Duits, le point de vue est tout autre que celui exprimé par Michaux, de Quincey et Baudelaire. Si ces derniers reconnaissent une substance nocive (pour l'individualité, l'intégrité; pour la santé, l'existence; pour l'homme, le poète), les premiers estiment que le peyotl et la mescaline sont utiles, profitables et inoffensifs. Chez eux, il n'y a pas de refus ou de condamnation, mais une adhésion (presque) immédiate et totale. Illimiteur de la conscience chez l'un, drogue idéale chez l'autre, le peyotl et la mescaline apparaissent comme des moyens de transgresser les limites de la perception et de la réalité, pour atteindre un ailleurs transfiguré. Participant d'une

entreprise de redéfinition de l'homme et du monde, la drogue fait office de déclencheur et d'instrument d'une démarche spirituelle et philosophique.

1.4.1 Une invention langagière : les illimités de la conscience

Le Pays de l'éclairement et *La Conscience démonique* peuvent être lus comme des plaidoyers pour les drogues. En effet, dans ces textes, Duits invite le lecteur à reconsidérer les points de vue :

Il nous paraît évident que toute substance qui agit sur l'esprit — mot par lequel nous désignons, en fait, la seule intelligence — est, fatalement, un obscurcisseur, un « stupéfiant ». Dès lors, les protestations des adeptes ne possèdent aucun pouvoir. Si les plantes sacramentelles brouillent le cristal du regard, il faut les interdire, et l'attitude des autorités se justifie. Mais si elles ont un tout autre effet? Nul n'envisage cette possibilité. Elle a de trop grandes implications. Pourtant, il est devenu indispensable de l'envisager¹⁵.

Il s'avère donc urgent « de mettre en accusation les accusateurs » (PE, p. 12) : la conduite des « autorités », qui se résume à « guérir et [...] punir » (PE, p. 12) ne tient plus la route devant une curiosité grandissante envers les drogues hallucinogènes¹⁶, mais surtout, devant une prise de conscience de l'« illusion » et de l'« ignorance » dans lesquelles l'homme est maintenu. Le peyotl se pose ainsi comme une nécessité, une révélation, voire une libération. Nul ne peut être rendu coupable de consommer une drogue si sa démarche est légitime : il faut que « l'Éveil soit le but de ses recherches » (PE, p. 17), précise Duits.

¹⁵ Charles Duits, *Le Pays de l'éclairement*, L'Isle-sur-la-Sorgue, Le Bois d'Orion, 1994 [1967], p. 11-12. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle PE, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹⁶ « Depuis quelques années, des substances nouvelles ont été inventées — la mescaline, le LSD — qui connaissent actuellement une diffusion exorbitante. Nombreux sont, parmi les jeunes surtout, les explorateurs de l'Onirocosme; et nombreux aussi les ouvrages consacrés à leurs aventures. » (PE, p. 12)

Aussi sa perspective se révèle-t-elle « absolument différente [...] de [la perspective] occidentale » (PE, p. 17). Son « plaidoyer » s'accompagne de la sorte d'une critique des préceptes religieux (le christianisme) et philosophiques (le platonisme) occidentaux : « Le christianisme — du moins le christianisme officiel — agonise; la momie de Socrate tombe en poussière, mais nous continuons à notre insu de respirer cette poussière. Elle est amalgamée à l'air du temps. » (PE, p. 15) Ce que Duits rejette en bloc, c'est ce qu'il appelle le « dualisme » de l'Occident. Le dualisme est la coexistence de deux concepts opposés et irréductibles : le bien et le mal, par exemple. Il désigne de même la séparation habituellement faite entre corps et esprit. Pour Duits, la société occidentale et les hommes qui la composent sont embourbés dans cette conception manichéenne qui ne peut penser l'homme et le monde qu'en termes de division et de destruction :

Pour l'esprit dualiste, l'objet suprême du désir : l'unité, est toujours obtenue par *la destruction de l'un des deux termes de l'opposition*. Ainsi, le chrétien lutte contre le mal, la chair, cette chose opaque en lui et visqueuse qui l'empêche de se fonder dans le bien, l'esprit. Le philosophe occidental, de même, veut « déchirer le voile de l'apparence », afin de contempler l'essence. Et nos savants, à l'instar des alchimistes, cherchent le secret de l'immortalité, des drogues capables de suspendre le vieillissement, de délivrer l'homme de toutes ses maladies. D'où cette attitude volontaire, belliqueuse, si caractéristique de l'Occident. — Et qui paraît, à l'adepte du peyotl, pathétique [...] (PE, p. 147).

Cette dualité se reflète en l'homme, considéré par Duits comme un être divisé. Sa fissure constitutive est un mal qu'il s'agit d'apaiser, de chasser. La guérison, « but fondamental » (PE, p. 13) de toute l'activité humaine, est recherchée dans la religion et la philosophie. Toutefois, celles-ci ne parviennent pas à réparer l'homme naturellement brisé, puisqu'elles ne font que combler son déficit par de nouvelles fractures, de nouvelles oppositions :

Pour la religion comme pour la philosophie, [la guérison] est unification : victoire du bien sur le mal, de l'amour sur la discorde, de l'esprit sur la chair, de l'homme enfin sur la Nature; elle est Communion des Saints, République universelle. Seulement — et voici le point capital — l'Occident imagine toujours le processus unificateur comme un cheminement, un effort âpre. Les obstacles sont nombreux, et nous devons, ainsi que l'enseignent presque tous nos livres, les « surmonter », les « supprimer ». C'est dire que nous ne pouvons obtenir le salut, la paix de l'unité, ici et maintenant, sur cette terre ou dans ce moment que voici de l'histoire. Son lieu est le ciel, ou l'avenir. Ici et maintenant, la nuit nous enveloppe : ainsi parlent Église et Révolution. (PE, p. 13-14)

Le peyotl, selon Duits, permet de sortir du cul-de-sac dualiste pour ouvrir sur une nouvelle voie, une nouvelle façon d'envisager l'homme et le monde : grâce au cactus, il n'y a plus division, mais unité. Le corps et l'esprit sont réunis.

Cette conception, du coup, appelle un changement de vocabulaire. Le mot « drogue », en effet, ne convient plus, dès lors qu'il s'associe à la logique et au langage dualistes : la consommation de drogue n'est pas mal, ni bien, elle est nécessaire. De même, le terme « hallucinogène » paraît erroné voire péjoratif, puisqu'il sous-entend une perte de contact avec le réel. Or, pour Duits, le peyotl ne produit pas d'hallucination, mais élargit le spectre de la perception : il utilise, pour illustrer cet état, l'image de forceps qui « eût écarté des chairs ordinairement unies et dilaté un passage, par lequel [s]a conscience de tous les jours communiquait avec une conscience plus vaste. » (PE, p. 38) Ainsi parle-t-il d'« illimiteurs de la conscience ». Le néologisme forgé par Duits n'est pas innocent et dépasse le simple désir d'inventer l'antonyme d'hallucinogène. Il marque le besoin de créer un mot nouveau afin d'exprimer une nouvelle « réalité » — celle dévoilée par le peyotl. Pour « changer le monde », il est impératif de changer le langage. Le fait de renommer la drogue participe ainsi d'une opération plus vaste, qui consiste à transformer la compréhension (individuelle, sociale et politique) de la drogue, mais aussi à élargir l'appréhension de la réalité. L'effet et le potentiel du peyotl semblent décuplés dès lors qu'au « pouvoir » de la drogue s'ajoute celui du mot.

1.4.2 Une innovation technique : la drogue idéale

Si le discours de Duits en faveur du peyotl passe par une invention langagière, c'est sur une innovation technique que s'appuie Huxley : la création de la drogue idéale. Il est urgent pour le bien de l'homme, affirme-t-il, de mettre au point une substance qui agirait à titre d'adjuvant dans sa double quête existentielle et spirituelle. Il appelle en ce sens la communauté scientifique à rassembler ses efforts et expertises en ce sens :

[...] chemistry and psychology are capable nowadays of practically anything. If the psychologists and sociologists will define the ideal, the neurologists and pharmacologists can be relied upon to discover the means whereby that ideal can be realized [...]¹⁷

La drogue idéale s'affranchirait de tous les dangers associés aux substances déjà existantes en même temps qu'elle les dépasserait en termes de bienfaits (sur le plan de l'esprit) :

What is needed is a new drug which will relieve and console our suffering species without doing more harm in the long run than it does good in the short. Such a drug must be potent in minute doses and synthesizable. [...] It must be less toxic than opium or cocaine, less likely to produce undesirable social consequences than alcohol or the barbiturates, less inimical to heart and lungs than the tars and nicotine of cigarettes. And, on the positive side, it should produce changes in consciousness more interesting, more intrinsically valuable than mere sedation or dreaminess, delusions of omnipotence or release from inhibition. (DOP, p. 65)

¹⁷ Aldous Huxley, *The Doors of Perception*, New York, Harper Perennial, « Modern Classics », 2009 [1954], p. 67. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle DOP, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Il ne faut toutefois pas comprendre qu'Huxley préconise une distribution et une consommation massives des drogues; il recommande que les expérimentations se fassent de façon contrôlée, sur des sujets sains de corps et d'esprit. Son propos n'est pas aussi virulent que celui d'Artaud qui, réagissant à la Loi sur les stupéfiants de 1916¹⁸, affirmait d'emblée : « Monsieur le législateur de la loi de 1916, agrémenté du décret de juillet 1917 sur les stupéfiants, tu es un con¹⁹. » Dans « *Drugs that shape men's mind*²⁰ », Huxley avance d'ailleurs que la prohibition comme la légalisation sont des postures tout aussi intenables; la conception d'une substance qui n'engendrerait qu'un minimum de risque pour la santé comme pour la sécurité des consommateurs représenterait selon lui une voie de résolution au positionnement manichéen « pour ou contre » :

Complete prohibition of all chemical mind changers can be decreed, but cannot be enforced, and tends to create more evil than it cures. Even more unsatisfactory has been the Policy of complete toleration and unrestricted availability. [...] Do we have to go on in this dismal way indefinitely? Up until a few years ago, the answer to such a question would have been a rueful "Yes, we do". Today, thanks to recent developments in biochemistry and pharmacology, we are offered a workable alternative. [...] Within a few years, there will probably be dozens of powerful but —physiologically and socially speaking— very inexpensive mind changers on the market²¹.

¹⁸ La loi de 1916 réprime, outre « l'usage en société », le commerce et la détention frauduleuse de « substances vénéneuses », réservant leur seul usage légal à une médecine sous haute surveillance. Source : site du sénat français, « Repères chronologiques : de la pharmacopée des empereurs de Chine à l'ecstasy des raves parties », *Proposition de résolution tendant à la création d'une commission d'enquête sur la politique nationale de lutte contre les drogues illicites : Rapport de la commission d'enquête sur la politique nationale de lutte contre les drogues illicites - tome I*. <http://www.senat.fr/rap/r02-321-1/r02-321-12.html>

¹⁹ Antonin Artaud, « Lettre à Monsieur le législateur de la loi sur les stupéfiants », chap. in *L'Ombilic des limbes, Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1970, p. 80.

²⁰ Aldous Huxley, « *Drugs that shape men's mind* », chap. dans Horowitz et Palmer (dir. publ.), *Moksha*, op. cit., p. 146-156.

²¹ *Ibid.*, p. 150.

La conception d'Huxley de la drogue et de ses propriétés participe d'une vision quelque peu utopique du monde, où l'homme et la société se trouveraient améliorés du fait de la drogue²².

On peut entrevoir les liens qui existent entre sa vision de la drogue et celle des tenants de la révolution psychédélique américaine. Huxley a connu les débuts de cette « révolution »; il meurt en 1963. Il y prend tout de même part activement (notamment avec la publication des deux essais qui font partie de notre corpus) et peut même être considéré comme l'un de ses fondateurs; ses collaborations avec Humphry Osmond et Albert Hoffman confirment ce titre. Plus encore, il fait figure de précurseur, de mentor, voire de guide auprès de toute une génération. Huxley rencontre Leary, en 1960, à Cambridge et contribue aux expérimentations du Psychedelic Research Project — dans *Moksha*, on retrouve d'ailleurs une liste des participants à une séance expérimentale (au cours de laquelle on administrait de la psilocybine aux volontaires) où figure le nom d'Huxley²³. Leary parle avec enthousiasme de sa lecture de *The Doors of perception* et de *Heaven and Hell* : « That night I read Huxley. And I read those two books again. And again. It was all there. All my vision. And more too. Huxley had taken mescaline in a garden and shucked off the mind and awakened to eternity²⁴. » Lorsque les deux hommes se rencontrent, Leary ne se montre pas moins admiratif : « Aldous Huxley : stooped, towering, gray Buddha. A wise and good man. Head like a multi-lingual encyclopedia²⁵. » Hewitt affirme en ce sens que les textes d'Huxley portant sur ses

²² Dans sa thèse, Buechler n'a pas manqué de faire le lien entre cette conception de la drogue et celle que semble présenter Huxley dans *A Brave New World*. Dans ce dernier texte, le sauma distribué en rations journalières aux hommes et aux femmes leur procure certes une détente et un bien-être instantanés, mais inhibe du coup toute réaction affective pouvant les perturber (positivement ou négativement). Au lieu de les élever, le sauma les hébète. *A brave New World* est paru en 1931, avant qu'Huxley ne s'intéresse à la drogue. Il y aurait donc une évolution dans sa réflexion sur la drogue. (Mark Buechler, *The Infinite Goof: Psychedelic Drugs and American Fiction of the 1960s*, Thèse de doctorat, Indiana University, 1992, f. 50-51.)

²³ Aldous Huxley, « Harvard Session Report », chap. dans *Moksha*, *op. cit.*, p. 183-184.

²⁴ Timothy Leary, « Mushrooms for Lunch », dans Aldous Huxley, *Moksha*, *op. cit.*, p. 180.

²⁵ Ibid.

expériences avec la drogue ont carrément servi de plan, de modèle [*blueprints*] aux agents de la contre-culture américaine²⁶. Les toutes premières lignes de la préface de *Joyeuse cosmologie* [*Joyous Cosmology*], d'Alan W. Watts, écrite l'année précédente de la mort d'Huxley, confirment l'ascendance de l'auteur de *The Doors of Perception* sur les « explorateurs psychotropes » qui lui ont succédé :

Avec *Les Portes de la Perception*, Aldous Huxley nous a donné un très remarquable compte rendu des effets de la mescaline sur une personne douée d'une vive sensibilité [...] Bien que je ne puisse nullement rivaliser avec Aldous Huxley, qui est un maître de la prose anglaise, je pense que le temps est venu de présenter un rapport sur ces niveaux plus profonds, ou plus hauts, qui peuvent être atteints au moyen de ces drogues capables de modifier la conscience [...]²⁷.

La drogue idéale espérée par Huxley a constitué le rêve partagé de toute une génération qualifiée de « psychédélique ».

1.4.3 Évasion, transcendance

La drogue chez Huxley et Duits, « illimitrice » ou idéale, participe d'un renouvellement de la vision de l'homme et du monde. C'est que la drogue est justement considérée comme l'expression d'une volonté de rupture d'avec la réalité jugée décevante, pénible : le peyotl et la mescaline deviennent des moyens de s'en libérer ou, du moins, de s'en soustraire pour un moment. C'est en effet de la sorte que Duits, dans la *Conscience démonique*, présente et justifie le besoin d'« évasion » ressenti par les consommateurs de drogue :

²⁶ Hewitt, *op. cit.*, f. 100.

²⁷ Alan Watts, *Joyeuse cosmologie, Aventures de la chimie de la conscience*, trad. de l'anglais par Jacques Brosse, Paris, Fayard, « L'expérience psychique », 1971 [1962], p. 23.

On accuse les adeptes de chercher une « évasion ». Mais ils ont *raison* d'en chercher une. On ne nous offre que les « exploits » des cosmonautes, la « construction » (sic) de l'Europe et autres fariboles. Aucun but *réel*, digne de l'homme. Il est peut-être déplorable que pour découvrir le sens de la vie, pour se forger un destin, on soit amené à faire appel à des « drogues ». Mais nos accusateurs ont les mains vides.²⁸

Huxley abonde dans le même sens : ce besoin est à ses yeux universel et traduit un profond mal-être que l'homme a cherché à apaiser par divers moyens, dont les substances psychoactives :

Most men and women lead lives at the worst so painful, at the best so monotonous, poor and limited that the urge to escape, the longing to transcend themselves if only for a few moments, is and always been one of the principal appetites of the soul. Art and religion, carnivals and saturnalia, dancing and listening to oratory—all these have served, in H. G. Wells's phrase, as Doors in the Wall. And for private, for everyday use there have always been chemical intoxicants. All the vegetable sedatives and narcotics, all the euphorics that grow on trees, the hallucinogens that ripen in berries or can be squeezed from roots—all, without exception, have been known and systematically used by human beings from time immemorial. And to these natural modifiers of consciousness modern science has added its quota of synthetics—chloral, for example, and benzedrine, the bromides and the barbiturates. (DOP, p. 62-63)

On retrouve chez Baudelaire un commentaire similaire :

[l'homme a] cherché dans la science physique, dans la pharmaceutique, dans les plus grossières liqueurs, dans les parfums les plus subtils, sous tous les climats et de tous les temps, les moyens de fuir, ne fût-ce que pour quelques heures, son habitacle de fange [...] (PA, p. 29).

Le ton, chez l'auteur des *Paradis* est cependant tout autre que chez Huxley ou Duits. Pour ces derniers, le besoin de transcendance s'avère légitime dès lors qu'il exprime le

²⁸ Charles Duits, *La Conscience démonique*, L'Isle-sur-la-Sorgue, Le Bois d'Orion, 1994 [1974], p. 80. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CD, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

malaise et le désabusement ressentis par les hommes. C'est en ce sens qu'Huxley affirme que la consommation de drogue est inévitable (« That humanity at large will ever be able to dispense with Artificial Paradises seems very unlikely. » (DOP, p. 62), voire souhaitable (« [...] this is an experience of inestimable value to everyone » (DOP, p. 73). Pour Baudelaire, il s'agit d'un symptôme qui révèle la bassesse morale de l'homme; le « goût de l'infini », caractéristique du tempérament humain, est un vice :

[l'homme] a donc voulu créer le paradis par la pharmacie, par les boissons fermentées, semblable à un maniaque qui remplacerait des meubles solides et des jardins véritables par des décors peints sur toile et montés sur châssis. C'est dans cette dépravation du sens de l'infini que gît, selon moi, la raison de tous les excès coupables, depuis l'ivresse solitaire et concentrée du littérateur [...] jusqu'à l'ivrognerie la plus répugnante des faubourgs [...] (PA, p. 29).

Cette citation explique assez bien le titre donné par Baudelaire à son texte; le paradis de la drogue, s'il existe, ne peut être qu'artifice. Pire, ce paradis serait en fait un « antiparadis », puisque l'affranchissement vécu maintenant et ici-bas annulerait toute délivrance (spirituelle) future : « Qu'est-ce qu'un paradis qu'on achète au prix de son salut éternel? » (PA, p. 72) Mais quand Duits affirme, à la fin d'une de ses séances : « *Je suis au paradis* » (CD, p. 18), c'est moins à un paradis céleste qu'il pense qu'à l'atteinte d'un paradis « terrestre », qu'il appelle « l'ordre divin ». Il s'agit en fait d'une transformation de l'univers humain, qui peut être désormais appréhendé (grâce au cactus) dans ce qu'il contient (intrinsèquement) de divin. Plus précisément, le peyotl révèle à celui qui le consomme que son monde a été *aussi* depuis toujours celui de Dieu. L'ordre divin est en effet « identique en son essence aux œuvres de l'homme, soumi[s] aux mêmes lois. » (PE, p. 35) Ciel et terre se rejoignent, le premier n'étant plus au-delà du second, mais le contenant, l'englobant. C'est à cette perception nouvelle de l'humain dans le divin (et vice-versa), de « l'unification du corps et du monde²⁹ » qu'ouvre le peyotl. Dès lors, le sujet acquiert une conscience, une compréhension totale et

²⁹ Hugo Verlomme, « Le point de vue de la licorne », *Question de, op. cit.*, p. 123.

instantanée de l'univers. Les moindres détails prennent sens, le rapport que « chaque sensation, chaque objet nou[e] avec tous les autres » (PE, p. 37) relève désormais de l'évidence. Sous l'influence du peyotl, l'homme se réveille :

Jamais je ne me suis senti aussi lucide, sûr de mon jugement, de mes capacités intellectuelles. Non, décidément, je ne suis pas en train de rêver. C'est tout le contraire qui se passe : je suis en train de me *réveiller*. (CD, p. 18)

2. UNE DYNAMIQUE OPPOSITIONNELLE

Pour Huxley et Duits, il ne paraît y avoir que de « bonnes » expériences de la drogue — du moins est-ce le cas avec le peyotl et la mescaline. Si une séance tourne mal, cela est dû au contexte (inopportun) ou à l'expérimentateur (mal préparé, indisposé, en mauvaise santé); jamais à la drogue :

What is the nature of these unfavorable conditions? How and why is heaven turned into hell? In certain cases the negative visionary experience is the result of predominantly physical causes. Mescaline tends, after ingestion, to accumulate in the liver. If the liver is diseased, the associated mind may find itself in hell. But what is more important for our present purposes is the fact that negative visionary experience may be induced by purely psychological means. Fear and anger bar the way to heavenly Other World and plunge the mescaline taker into hell³⁰.

Parlant cette fois du LSD, Duits situe les dangers potentiels de sa consommation dans l'intolérance sociale et législative envers les hallucinogènes :

³⁰ Aldous Huxley, *Heaven and Hell*, dans *The Doors of Perception*, *op. cit.*, p. 137. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle HH, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Les « défenseurs de l'ordre » invoquent pour conférer à leur action un semblant de légitimité les accidents et les drames qui se produisent quelques fois sous l'influence notamment du LSD. Faisant par là la preuve de leur stupidité ou de leur mauvaise foi. Il suffit de réfléchir un instant pour voir que ces tragédies sont beaucoup moins souvent dues à « la drogue » qu'aux conditions dans lesquelles la société — *c'est-à-dire les « défenseurs de l'ordre » eux-mêmes* — place les personnes qui désirent en faire l'expérience. Ces conditions étant les pires possible, c'est plutôt la rareté que la fréquence des accidents et des drames qui mérite de retenir l'attention. (CD, p. 82)

Le produit lui-même n'aurait rien à voir avec une mauvaise expérience ou avec les conséquences négatives qu'il peut entraîner pour celui qui en fait l'usage : « Le LSD n'est pas plus la cause des catastrophes qui se produisent quelques fois sous son influence que le canon n'est la cause de la guerre. » (CD, p. 82) De même dans le peyotl, le « versant sombre », qui constitue une véritable descente aux enfers, n'est pas associé à un abâtardissement de l'expérience, mais à un passage obligé. L'expérience et l'expérimentateur n'en sont aucunement diminués, mais s'en trouvent renforcés : « Je ne cessais pas seulement de craindre les démons, je cessais de les avoir craints. C'était un autre qu'ils avaient tourmenté, un dormeur dont le souvenir s'estompait avec celui des songes qui l'avaient visité. » (PE, p. 133) Huxley et Duitz présentent ainsi dans leurs textes le côté bénéfique de la drogue. Sans être des remèdes au sens littéral du terme, le peyotl ou la mescaline sont tout de même des substances qui délivrent l'homme de ses maux moral et spirituel, l'élèvent au-dessus de la masse humaine.

Nous avons vu que Michaux, de Quincey et Baudelaire exposent surtout le caractère « toxique » de la drogue. Cependant, il existe chez eux un balancement plus ou moins prononcé entre détestation et adulation, entre volupté et déplaisir, entre refus et acceptation qui situe la représentation de la drogue dans une logique oppositionnelle. Cela est flagrant dans les *Confessions*, dont la structure reflète cette double représentation. Après les « Confessions préliminaires », le texte se divise en deux parties, à la fois complémentaires et contradictoires : d'abord, les « plaisirs », puis les « souffrances » de l'opium. De Quincey chante les délices de l'idole qui régit son existence, avant de révéler son côté sombre et les répercussions funestes de sa

consommation. Dans *L'Infini turbulent*, deux moments particuliers contredisent le déplaisir et le refus affichés ailleurs par Michaux dans le corpus mescalinen. Effectivement, le poète vit deux « transes » lors desquelles il consent au « miracle » de la mescaline et se laisse emporter. Ces épisodes, mis en lien avec le retour persistant de Michaux à la drogue malgré l'aversion qu'il dit en avoir, découvrent le plaisir qui existe malgré tout dans le projet michaudien. La représentation baudelairienne du chanvre laisse peu de place à une potentielle volupté ou un possible consentement. Cependant, en dehors du haschich, l'ivresse n'est pas aussi sévèrement jugée par Baudelaire : en témoigne sa façon de dépeindre l'ivresse dans *Les Fleurs du mal* ou l'opposition qu'il élève entre cette drogue et le vin dans *Du vin et du haschich, comparés comme moyens de multiplications de l'individualité*. Dans la seconde partie des *Paradis artificiels*, Baudelaire présente l'opium et sa consommation d'une manière assez clémentine : si l'opiomane demeure un vice, celui-ci est explicable, pardonnable. L'opiomane (incarné par de Quincey) est une victime, un malade; la substance dont il abuse se révèle beaucoup moins dangereuse que le produit dont le hachichin fait usage.

2.1 Plaisirs et souffrances de l'opium

2.1.1 Les plaisirs

L'opium procure d'abord à de Quincey un plaisir immédiat, pour ne pas dire « pratique » : il le soulage de ses ennuis de santé. En effet, nous savons que la fonction première du laudanum est médicale : il constitue au départ un remède. Le plaisir que de Quincey tire (et qu'il recherche) en premier lieu n'est pas relié à la volupté, l'ivresse, mais concerne une « jouissance » plus pragmatique : il s'agit de recouvrer la santé.

Cependant, très rapidement (en fait, aussitôt la première dose absorbée), le rôle curatif de l'opium cède le pas à un plaisir qui, sans avoir été tout à fait insoupçonné, n'était pas de prime abord convoité par de Quincey : l'opium opère une véritable « surrection de l'esprit » : « [...] I took it :—and in an hour, oh! heavens! what a revulsion! what an upheaving, from its lowest depths, of the inner spirit! what an apocalypse of the world within me! » (CEOE, p. 81) Les voluptés le transportent, l'élèvent littéralement; il goûte des délices intenses, expérimente un état de conscience aussi nouveau que déroutant.

Toutefois, de Quincey nie que l'opium (contrairement, dit-il, aux jugements véhiculés à son sujet) entraîne une ivresse ou provoque la torpeur. À l'inverse au vin qui « trouble les facultés mentales » [*wine disorders the mental faculties*] (CEOE, p. 84) — il présente un long exposé comparatif des effets de l'alcool et de l'opium, le premier étant dénoncé et le second louangé —, la substance opiacée rehausse l'esprit et y « introduit l'ordre, la loi et l'harmonie les plus exquis » [*opium [...] introduces amnogs them the most exquisite order, legislation and harmony*]. (CEOE, p. 84) On peut demeurer dubitatif devant tant d'enthousiasme ou trouver surprenante la description donnée par de Quincey de la drogue; elle tranche effectivement avec les images de langueur, d'indolence qu'évoque la plupart du temps l'opium. Nous pouvons toutefois faire remarquer que ces images proviennent surtout des portraits des fumeries et des rituels de l'opium fumé. De Quincey a surtout consommé l'opium sous forme de laudanum; et les fumeries ne sont pas encore courantes dans l'Angleterre du début de XIX^e siècle. Aussi, ce serait appliquer un imaginaire après-coup au texte de notre mangeur d'opium. L'opium, sous la plume de De Quincey, est représenté comme un agent actif qui stimule la réflexion, l'entraîne dans de longues promenades à travers Londres³¹, décuple ses perceptions sensibles. Une soirée passée à l'opéra sous l'influence de l'opium le transporte ainsi, selon ses propres mots, au paradis :

³¹ Nous y reviendrons au point 3.1.3.

[...] and when Grassini appeared in some interlude [...] and poured forth her passionate soul as Andromache at the tomb of Hector [...] I question whether a Turk, of all that ever entered the paradise of opium-eaters, can have had half the pleasure I had. (CEOE, p. 91-92)

Cette surrection de l'esprit, c'est aussi, et même surtout, chez de Quincey la faculté de rêver magnifiquement que procure l'opium. Dans *Suspiria de profundis*, l'auteur rappelle en effet que le but des *Confessions* consistait à « révéler la grandeur potentielle des rêves humains » [to reveal something of the grandeur which belongs potentially to human dreams] (SP, p. 1). La « machinerie du rêve » [machinery for dreaming] permet à l'infini de pénétrer le cerveau et à l'homme de communiquer avec l'« obscur »; l'opium, quant à lui, est désigné comme un stimulant pour l'activité onirique :

[...] it is certain that some merely physical agencies can and do assist the faculty of dreaming almost preternaturally [...] beyond all others is opium, which indeed seems to possess a *specific* power in that direction. (SP, p. 3)

Le rêve (et les rêveries) apparaît comme le plus important et intense phénomène psychique engendré par la consommation de l'opium. C'est encore le cas chez Cocteau qui, dans son *Journal d'une désintoxication*, écrit que l'« opium alimente un demi-rêve³² ». La drogue active l'imagination qui, dans le rêve opiacé, fabrique des merveilles :

[...] thou buildest upon the bosom of darkness, out of the fantastic imagery of the brain, cities and temples beyond the art of Phidias and Praxieletes—beyond the splendour of Babylon and Hekatompylos: and “from the anarchy of dreaming sleep,” callest into sunny light the faces of long-buried beauties, and the blessed household countenances, cleansed from the “dishonours of the grave”. (CEOE, p. 100)

³² Cocteau, *op. cit.*, p. 109.

Le rêve des *Confessions* et de *Suspiria*, pourtant, demeure ancré dans le réel; le rêveur opiomane ne rêve magnifiquement que s'il y est prédisposé : « He whose talk is of oxen, will probably dream of oxen [...] Habitually to dream magnificently, a man must have a constitutional determination to reverie. » (SP, p. 1-2) Sur ce plan, l'opiomane anglais rejoint l'auteur des *Paradis artificiels* pour qui « le haschich ne révèle à l'individu que l'individu lui-même » (PA, p. 71). L'élévation ne dépend pas tant de la substance psychotrope que de l'homme qui l'absorbe; sur l'écran merveilleux du rêve (de Quincey évoque lui-même un miroir, puis une *camera obscura*), elle ne projette en fait que le sujet par et en lui-même, elle ne donne à voir que les images, les pulsions, les désirs et les idées qui le traversent et le façonnent; en cela, le rêve opiacé de De Quincey paraît d'ores et déjà engagé sur la voie royale de l'inconscient que Freud défrichera...

2.1.2 Les souffrances

Après avoir exposé les plaisirs de l'opium, de Quincey présente ses souffrances. Comme on le constate rapidement à la lecture de cette partie des *Confessions*, celles-ci consistent essentiellement en les doubles inversés des plaisirs précédemment décrits. De fait, la première de ces souffrances concerne la dépendance et les problèmes de santé qu'elle entraîne :

It will occur to you often to ask, why did I not release myself from the horrors of opium, by leaving it off, or diminishing it? [...] The reader may be sure [...] that I made attempts innumerable to reduce the quantity. [...] Yes, say many thoughtless persons, who know not what they are talking of, you will suffer a little low spirits and dejection for a few days. I answer, no [...] It is not there that the suffering lies. [...] It is a state of unutterable irritation of stomach (which surely is not much like dejection), accompanied by intense perspirations, and feelings such as I shall not attempt to describe without more space at my command. (CEOE, p. 123-124)

La consommation devient un cercle vicieux : de Quincey augmentera toujours plus ses doses, afin de calmer momentanément la douleur, mais accroîtra de fait l'intensité de celle-ci. Dans l'appendice ajouté au texte lors de sa réédition, l'auteur place en note une sorte de journal de bord qui tient le compte, sur cinq semaines, des gouttes de laudanum qu'il ingurgite quotidiennement. Ces notes devaient servir à l'opiomane à mieux contrôler sa consommation; elles illustrent surtout son incapacité à la diminuer³³. Les rechutes importantes qu'elles signalent (de 80 à 300 gouttes, par exemple) font d'ailleurs l'objet d'un commentaire de la part de l'auteur :

What mean these abrupt relapses, the reader will ask perhaps, to such numbers as 300-350, etc? The *impulse* to these relapses was mere infirmity of purpose: the *motive*, where any motive blended with this impulse, was either the principle of "*reculer pour mieux sauter*" [...] or else it was this principle—that of sufferings otherwise equal those will be borne best which meet with a mood of anger [...]³⁴.

Il est compréhensible que de Quincey ait voulu justifier ces augmentations subites. Mais au-delà de l'autojustification, c'est justement un rapport à la souffrance qui se dessine, où l'opiomane est contraint de choisir la douleur la plus « supportable » (ici, motivée par la culpabilité).

Si le lecteur du début du XIX^e siècle pouvait s'étonner devant les difficultés éprouvées par le mangeur d'opium dans ses tentatives pour mettre un terme à sa consommation et par l'absence apparente d'échappatoire, le lecteur contemporain, évidemment, ne peut en être surpris. On connaît bien aujourd'hui les causes et les

³³ Dans la dernière semaine, le nombre de gouttes diminue considérablement, pour finalement atteindre 0. Mais dans *Suspiria de Profundis*, de Quincey avouera qu'il a annoncé sa victoire un peu trop vite et qu'il n'est, dans les faits, pas du tout désintoxiqué.

³⁴ Notre édition anglaise du texte de De Quincey est fidèle à l'édition de 1821; elle ne contient pas l'appendice dans lequel apparaît ce passage. Cette citation provient d'un texte en ligne, fidèle à une publication subséquente (p. 200) : <http://lion.chadwyck.com.res.banq.qc.ca/searchFulltext.do?id=Z001160740&divLevel=0&area=Prose&DurUrl=Yes&forward=textsFT#noteup22>

conséquences de la dépendance et nombre de témoignages existent sur cette réalité. Mais il est remarquable que, bien avant Burroughs et ses *junkies* constamment à la recherche de drogue pour éviter un sevrage involontaire et les malaises qui en découlent, le corps souffrant du drogué, les risques d'un usage répété, les écueils de la désintoxication aient été dépeints par un bourgeois anglais en 1821. Encore une fois, comme le souligne Julian North, de Quincey apparaît comme un précurseur.

La dépendance et les maux qu'elle entraîne constituent ainsi le contre-pied des « plaisirs » de la drogue — c'est en ce sens que Huxley souhaitait, nous l'avons vu, la création d'une drogue « idéale » qui ne provoquerait aucune dépendance et donc aucune souffrance physique reliée à son utilisation. Mais comme le corps connaît à la fois délices et supplices, l'esprit, auparavant en pleine ascension, dégringole et s'abîme. De Quincey parle ainsi de la « torpeur intellectuelle », de l'inactivité et de l'improductivité dans lesquelles le plonge l'opium. L'opiomane, affirme-t-il, *voudrait* agir, écrire, réfléchir; la drogue l'en empêche, captivant son esprit, lui retirant toute énergie et détournant chacun de ses efforts de l'accomplissement espéré :

The opium-eater loses none of his moral sensibilities, or aspirations : he wishes and longs, as earnestly as ever, to realize what he believes possible, and feels exacted by duty; but his intellectual apprehensions of what is possible infinitely outruns his power, not of execution only, but even of power to attempt. (CEOE, p. 132)

Cet état, qui est assimilé à une maladie, paraît d'autant plus pénible que de Quincey se décrit comme un philosophe qui, avant l'asservissement à la Noire Idole, prenait un vif plaisir au travail intellectuel :

Mathematics [...] intellectual philosophy, etc. were all become insupportable to me; I shrunk from them with a sense of powerless and infantine feebleness that gave me an anguish the greater from remembering the time when I grappled with them to my own and hourly delight [...] (CEOE, p. 126-127).

Si, pendant une de ces périodes de léthargie et d'abrutissement, il réussit malgré tout à produire quelque chose (un essai intitulé *Prolégomènes pour tous les systèmes futurs d'économie politique*, inspiré, dit-il, de la lecture d'un ouvrage de David Ricardo³⁵), il craint, avec le recul, que son écrit ne « flaire l'opium » [*I hope it will not be found redolent in opium*] (CEOE, p. 130) : la drogue le « possède » intellectuellement, s'insinue jusque dans son texte, son écriture. Son travail, dès lors, court le risque d'être dévalué, jugé comme les palabres d'un opiomane embrouillé dans les vapeurs du laudanum³⁶. L'opium court-circuite de la sorte toute production en rendant l'action impossible ou en la discréditant, une fois celle-ci néanmoins accomplie. C'est en tout cas l'impression que souhaite donner de Quincey. Une note du traducteur, dans la version française, précise qu'il a en fait « men[é] à bien et publi[é] cinq études d'économie politique, dont plusieurs ont trait à Malthus³⁷ et Ricardo et dont l'un, *La Logique de l'économie politique*, est peut-être issu de ces *Prolégomènes*³⁸. » En présentant son texte comme un écrit sorti des brumes de l'opium et, peut-être, « contaminé » par la drogue, et en ne disant pas qu'il a en vérité commis d'autres études, de Quincey occulte une partie des faits au profit de « l'effet » de son récit et renforce de la sorte sa description des souffrances de l'opium.

En considérant que chacun des plaisirs décrits par le mangeur d'opium trouve équivalence dans les souffrances, il est justifié de se demander si le discours tenu par l'auteur n'est pas somme toute purement contradictoire. En effet, de Quincey nous parle

³⁵ Économiste anglais influent du XIX^e siècle. Son œuvre maîtresse s'intitule *Des principes de l'économie politique et de l'impôt* (1817).

³⁶ De Quincey, ajoute avec humour (un humour bien présent tout au long du texte et qui mériterait une attention spéciale tant il tranche avec le pathétisme et l'affliction du ton général) que, déjà, le sujet de son essai en lui-même « risque de faire suffisamment fonction d'opiat » [*for some people, the subject itself is a sufficient opiate*]! (CEOE, p. 130)

³⁷ Thomas Malthus est un économiste britannique du XIX^e siècle. Ses travaux ont surtout porté sur le calcul et le contrôle de la croissance de la population.

³⁸ Thomas de Quincey, *Les Confessions d'un opiomane anglais*, trad. de l'anglais par Pierre Leyris, Paris, Gallimard, 1962, p. 127.

de surrection; à laquelle répond la chute. Il vante l'élévation d'esprit que lui procure la drogue; puis se plaint de la torpeur qui le paralyse. Il se dit guéri par le laudanum; mais retrouve des maux similaires provoqués cette fois par la dépendance au produit ingurgité. De même, la « machinerie du rêve », don suprême de l'opium à ses adeptes, se transforme-t-elle en un mauvais sort :

[...] whatsoever I happened to call up and to trace by a voluntary act upon the darkness was very apt to transfer itself to my dreams; so that I feared to exercise this faculty; for, as Midas turned all things to gold, that yet baffled his hopes and defrauded his human desires, so whatsoever things capable of being visually represented I did but think of in the darkness, immediately shaped themselves into phantoms of the eyes [...] (CEOE, p. 134).

Les rêveries opiacées laissent place à une « noire tristesse [...] qui rejoignait [...] les ténèbres absolues d'un désespoir confinant au suicide [qui] ne saurait être approché en paroles » [*amounting [...] to utter darkness, as some of suicidal despondency, [that] cannot be approach by words*] (CEOE, p. 134) :

I seemed every night to descend, not metaphorically, but literally to descend into chasms and sunless abysses, depths below depths, from which it seemed hopeless that I could ever reascended. (CEOE, p. 134)

Le rapport à la drogue se révèle contradictoire non seulement dans la perception qu'en a l'auteur (aimée ou détestée), mais encore dans et par ses effets, ses répercussions, son action sur le corps et l'esprit de celui-ci. Par extension, c'est tout son discours qui s'inscrit dans une dynamique paradoxale. De Quincey infirme lui-même ses propos d'une partie à l'autre de son texte. On peut imputer cette polarité à la seule « progression » de la consommation : au début, l'usage de l'opium est plaisant; lorsque cela devient un besoin, le plaisir est évacué. Cela est juste, d'autant que l'auteur lui-même précise, si besoin en est, que ce n'est pas l'absorption de laudanum en soi qui représente un problème, mais son abus. Cependant, la partie du texte qui porte sur les souffrances de l'opium ne dénonce jamais clairement les plaisirs exposés

précédemment. Plaisirs et souffrances sont les deux faces d'une même réalité et, dans le texte, les deux pôles d'une écriture qui fait de l'opposition sa marque distinctive.

2.2 De l'intolérable à l'extase

Si le discours tenu par de Quincey sur l'opium peut paraître contradictoire, c'est toute la démarche de Michaux qui apparaît comme une éclatante antithèse. Le poète dresse dès l'ouverture de *Misérable miracle* un portrait peu flatteur de la mescaline. L'avant-propos du premier volume mescalinen consiste en une critique acerbe, un désaveu de la drogue :

Du clinquant, son spectacle. En plus, il suffisait de se découvrir les yeux pour ne plus rien voir de la sottie féerie. L'inharmonieuse Mescaline [...] avait bien l'air d'un robot. Elle savait faire certaines choses seulement. [...] Quoi de surnaturel là-dedans? On quittait si peu l'homme. On se sentait plutôt pris et prisonnier, dans un atelier du cerveau. Faut-il parler du plaisir? C'était déplaisant. Une fois l'angoisse de la première heure passée, résultat de la confrontation avec le poison [...] on peut se laisser à un certain courant, qui ressemblerait à du bonheur. L'ai-je cru? Je ne suis pas sûr du contraire. Pourtant, tout au long de ces heures inouïes, je trouve, dans mon journal, ces mots, écrits plus de cinquante fois, gauchement, difficilement : *Intolérable, Insupportable*. Tel est le prix de ce paradis (!) (MM, p. 15-16)

Il y a bien, dans le corpus mescalinen, quelques moments « d'union » à la drogue, de satisfaction, voire d'ébahissement. Par exemple, cet extrait de *Connaissance par les gouffres* où le poète se montre épaté (et envieux) devant les propriétés « imageantes » de la drogue : « Ah! si j'avais eu cette faculté à l'état naturel! Si la capacité m'avait été donnée de faire instantanément vivre devant moi des personnages à la seule vue de leur photographie! » (CPG, p. 144) Mais la plupart du temps, Michaux se débat, se révolte. Nous l'avons souligné précédemment, Michaux refuse en effet l'asservissement, la soumission : « Pas se fixer dans la mescaline. Garder sa liberté. » (IT, p. 110) Ce qui lui

répugne le plus, au-delà des « effets négatifs » de la drogue, de la déception possible devant son action ou de l'incompatibilité de « caractère », c'est le fait de s'égarer dans la mescaline, de perdre ses repères, son centre, ses « barrages [...] qui [le] font être [lui] » (MM, p. 83) : « Je me retrouve petit à petit, sans m'être encore complètement récupéré, je m'éloigne de cette drogue, qui ne me convient pas. C'est moi, ma drogue, que celle-ci m'enlève. » (MM, p. 87) Nous le verrons plus loin³⁹, l'exploration du moi constitue justement une des motivations du projet mescalinen; il est significatif que le poète ait craint à ce point de se s'égarer dans la mescaline, alors qu'au départ il s'agissait en quelque sorte (et s'est toujours agit, malgré les blâmes et les appréhensions) de se retrouver...

Misérable miracle se clôt sur un dernier refus exprimé par Michaux : celui d'être associé — et, corolairement, toute son œuvre — de façon irrémédiable à la drogue :

Un mot encore. Aux amateurs de perspective unique, la tentation pourrait venir de juger dorénavant l'ensemble de mes écrits, comme l'œuvre d'un drogué. Je regrette. Je suis plutôt du type buveur d'eau. Jamais d'alcool. Pas d'excitants, et depuis des années pas de café, pas de tabac, pas de thé. De loin en loin du vin, et peu. Depuis toujours, et de tout ce qui se prend, peu. Prendre et s'abstenir. Surtout s'abstenir. La fatigue est ma drogue, si l'on veut savoir. J'oubliais. J'ai dû, il y a vingt-cinq ans, ou plus, essayer sept ou huit fois l'éther, une fois le laudanum et deux fois l'affreux alcool. (MM, p. 170)

La postface du premier volume mescalinen paraît définitivement éloigner le poète de la drogue. L'image du « buveur d'eau » peut sembler surprenante, venant d'un homme qui vient de consacrer quelque cent soixante-dix pages à la mescaline...! Aussi contradictoire qu'elle puisse paraître, elle exprime avec justesse la position michaudienne; s'adonner à la mescaline sans s'abandonner, l'explorer sans s'y perdre.

³⁹ Au chapitre III.

Pour maintenir cette difficile posture, Michaux n'a d'autre choix que de se poser comme un « drogué non consentant ».

2.2.1 Revenir sans cesse à l'abhorrée

Dans ce contexte, on peut légitimement se demander pourquoi il persiste dans son projet. Si dès *Misérable miracle*, la mescaline lui a tant déplu, l'a tant déçu, pourquoi étirer l'expérience sur plus de dix années? Pourquoi écrire quatre livres sur la drogue? Pourquoi, sans cesse, revenir à l'abhorrée? Ces questions sont d'autant pertinentes que l'entreprise mescalinienne dépasse les quatre volumes du corpus associé à la drogue : Michaux a dessiné, pendant et après ses expérimentations, a publié certains de ces « dessins mescaliniens », les a exposés. Il a fait paraître, entre *L'Infini turbulent* et *Connaissance par les gouffres, Paix dans les brisements* (1959). À moins de conclure à un certain masochisme, il y a lieu de réexaminer le rapport de Michaux à la drogue.

Si le poète a malgré tout poursuivi son projet, c'est que la drogue représentait, en dépit de ses lacunes, l'outil le plus efficace, le mieux désigné pour satisfaire ses ambitions. Michaux n'arrive pas à la drogue « par hasard »; plusieurs de ses écrits antérieurs montrent un intérêt pour les états de conscience différents. Loras dit en ce sens de l'œuvre littéraire de Michaux qu'elle présentait déjà, « avant les expériences », « un être assailli par de multiples mescalines. Comme si son présent eût été son devenir⁴⁰. » *Bras cassé* (1973) explore les sensations corporelles et psychiques qu'entraîne la privation soudaine d'un membre; *Façons d'endormi, façons d'éveillé* (1969) compare les rêves et les rêveries et réfléchit à leur potentiel onirique respectif. Les créatures étranges (*Méidosems*, 1948) et les récits de voyage réels (*Un barbare en Asie*, 1933; *Ecuador*, 1929) ou fictifs (*Ailleurs*, 1948) écrits par Michaux sont de même

⁴⁰ Olivier Loras, *op. cit.*, p. 17.

des preuves de son intérêt pour un « ailleurs », un « autrement ». C'est également en ce sens que peuvent être comprises sa curiosité et son affinité pour l'art des fous et la maladie mentale en général (nous y reviendrons). Plusieurs critiques, d'ailleurs, ont souligné le fait que la drogue déborde largement, chez Michaux, les limites du corpus mescalinen. Il essaie l'éther des années avant de goûter la mescaline, lors d'un voyage en Équateur (rapporté dans *Ecuador*); de même, *La nuit remue* (1935) contient-il un texte intitulé « L'Éther ». Dans le chapitre qu'il consacre à Michaux, Milner s'attache à retracer les traces et les suites de l'expérience mescaliniennne. Il identifie de la sorte trois périodes dans ses « rapports avec les modificateurs de conscience ». La première correspond aux nombreux voyages effectués par le poète, et s'inscrit dans le sillage de Plume, sorte d'alter ego du futur expérimentateur psychotrope :

Dans la première [période], ces rapports sont ceux d'un voyageur [...] qui, « entre centre et absence », explore les limites de son moi, fait l'inventaire, mi-sérieux, mi-sarcastique, de ses « propriétés », et exhibe, sous le nom d'« un certain Plume », une maladresse à vivre qui lui est plus précieuse que toutes les adresses⁴¹.

La seconde consiste en la période mescaliniennne proprement dite. La dernière, aux contours plus flous que les précédentes, « s'achève avec sa mort, en 1984⁴² » et se dessine à travers les rééditions de ses textes mescaliniens (en comptant la parution du *Jardin exalté*, l'année précédant son décès, qui raconte une ultime séance avec une substance non identifiée) qui montrent une « certaine évolution [...] une certaine sérénité, assez différente des alternances d'exaltation et de désillusion qui caractérisaient la période précédente⁴³ ». Au-delà de l'usage et de la mention de la drogue dans ses écrits, le projet mescalinen paraît annoncé bien avant d'advenir. Si Anne-Elisabeth Halpern voit dans une conférence donnée par le poète en 1936 en Argentine un texte-programme qui présage le rapport qui se trouvera plus tard dans

⁴¹ Milner, *op. cit.*, p. 368.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid.

son œuvre littéraire entre poésie et science⁴⁴, il est également permis de considérer que cette allocution, comme le remarque avec justesse Jacques Bruchez, « préfigure ses futures expériences⁴⁵ » en mettant de l'avant des sujets et questions qui entreront directement en jeu dans l'expérimentation littéraire de la mescaline :

Une assurance accrue provenant de l'assurance donnée par les sciences en général, une assurance plus particulière due aux progrès de la psychopathologie, de la psychanalyse, de l'ethnographie, peut-être de la métaphysique, et d'un néo-occultisme, une connaissance de plus en plus circonstanciée des rapports cerveau-intelligence, cerveau-glandes, cerveau-sang, esprit-nerfs, l'étude de plus en plus poussée et expérimentale des troubles du langage, de la cénesthésie, des images, du subconscient et de l'intelligence, tend à donner au poète la curiosité de toucher tout cela de l'intérieur, et le goût de plus audacieuses incursions aux états seconds, aux états dangereux de soi⁴⁶.

La drogue participe ainsi d'une démarche beaucoup plus large, qui a trait à la poétique michaudienne, mais également à sa conception de la littérature qui s'articule concomitamment à un intérêt marqué pour les réalités autres. La mescaline (et les autres substances hallucinogènes utilisées) a donc pu lui paraître comme un véhicule adapté pour pousser plus loin cette volonté de connaissance et d'expérimentation de l'inconnu et de l'extraordinaire. C'est faute de mieux, d'un meilleur instrument, que Michaux revient, malgré l'aversion qu'il affiche, à la mescaline. Du moins, est-ce là un début d'explication.

2.2.2 Trances mystiques et érotiques

La mescaline n'est pas toujours rejetée, dépréciée. Dans l'avant-propos de *Misérable Miracle*, cité plus haut, sous les nombreuses récriminations formulées par le

⁴⁴ Il s'agit du texte « Recherche dans la poésie contemporaine ». Voir Halpern, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁵ Bruchez, *op. cit.*, p. 171.

⁴⁶ Henri Michaux, « Recherche dans la poésie contemporaine », cité dans Halpern, *op. cit.*, p. 11.

poète, il est possible de relever les indices d'un certain saisissement. Michaux se dit « ahuri » (MM, p. 16), il lui semble vivre des « heures inouïes » (MM, p. 16). Aussi s'engage-t-il, malgré tout, dans la turbulence mescaliniennne : « Dans l'immense baratte à lumière, éclaboussé de clartés, j'avançais ivre et emporté, sans jamais revenir en arrière. » (MM, p. 14) Il existe de même dans le corpus mescalinienn des moments d'« adhésion » aussi surprenants que spectaculaires. *L'Infini turbulent* paraît en cette matière particulièrement riche : il rapporte deux séances, qualifiées par Michaux de « transes » (mystique et érotique), qui montrent tantôt une jouissance, tantôt une exaltation peu communes, tant à l'échelle humaine qu'en regard du reste du corpus mescalinienn.

La transe mystique se produit lors de la troisième des huit expériences relatées dans le deuxième volume des textes de la drogue. Elle constitue une expérience visionnaire, au cours de laquelle lui apparaissent les « milliers de dieux ». Le poète, qui répugne d'ordinaire à se voir (et à s'avouer) emporté, exulte tout à coup :

L'incroyable, le désiré désespérément depuis l'enfance, l'exclu apparemment que je pensais que moi je ne verrais jamais, l'inouï, l'inaccessible, le trop beau, le sublime interdit à moi, est arrivé. J'AI VU LES MILLIERS DE DIEUX. J'ai reçu le cadeau émerveillant. À moi sans foi (sans savoir la foi que je pouvais avoir peut-être), ils sont apparus. Ils étaient là, présents, plus présents que n'importe quoi que j'aie jamais regardé. Et c'était impossible et je le savais et pourtant. Pourtant ils étaient là, rangés par centaines les uns à côté des autres. (IT, p. 70-71)

Dans sa méfiance envers la drogue, Michaux affiche le plus souvent un certain rejet, mais il adopte également une posture investigatrice, se cantonnant dans un rôle de chercheur mû avant tout par le désir de connaissances et non par le plaisir :

L'auteur du présent récit a, depuis cinq ans, expérimenté la plupart des démolisseurs de l'esprit et de la personne que sont les drogues hallucinogènes [...] non spécialement pour en jouir, surtout pour les surprendre, pour surprendre des mystères ailleurs cachés. (CPG, p. 177)

Dans la transe mystique, ce rôle ne tient plus. Michaux ne recherche plus, ne questionne plus. Il *adhère* :

Comme j'étais comblé, je ne cherchais pas plus loin. [...] Une soumission (?). Oui, peut-être tout de même une soumission, reconnue depuis toujours, un rapport vrai et qui n'avait cessé. J'aurais été fou de me livrer à des investigations, et ainsi de me détacher. Cette fois j'adhérais. (IT, p. 73)

L'interrogation et le doute sont détournés et désormais attribués à un éventuel interlocuteur qui, à la place du poète, pose un regard critique sur la vision des milliers de dieux :

On me demande : « Mais enfin était-ce une vision ou bien une hallucination? Ou une apparition?

— C'est arrivé, c'est tout.

— Mais enfin pouviez-vous les voir les yeux ouverts, au-dehors, ou les yeux fermés, en vous? »

C'est incroyable, moi si attentif jusque-là, je ne peux répondre que ceci : « je ne me souviens pas. » La différence avec tous les épisodes précédents était mon total et heureux acquiescement. Je n'avais pas d'attention pour autre chose. Je me donnais autant que je voyais. Dans ce *don* était ma joie. (IT, p. 73)

Les questions posées par l'interlocuteur postulé à propos de la nature de la manifestation visuelle (s'agit-il d'une apparition, d'une vision ou d'une hallucination?) montrent qu'il cherche, au contraire de Michaux, à déterminer à quelle sorte de perception « anormale » appartiennent les images observées. Le poète, toutefois, ne tranche pas entre ce qui pourrait relever du domaine du surnaturel (l'apparition), de la voyance mystique (la vision) ou de la perturbation mentale (hallucination) — ailleurs, il est pourtant explicite sur la différenciation entre vision et

hallucination⁴⁷. Il se contente de répondre que cela est « arrivé », ce qui laisse entendre que seuls le surgissement et le sentiment de ravissement qu'il génère comptent. L'extase découle d'un consentement aussi immédiat que total, d'un inattendu renversement du sujet — d'athée à croyant, de rebelle à adhérent.

Bien sûr, cela est momentané; malgré tout, la drogue a conduit Michaux à cet état de volupté spirituelle que jamais, même en sa qualité d'expérimentateur des états « autres », il n'avait escompté (ou espéré) : « [...] ce qui comptait, ce qui était permanent, ineffaçable, c'était leur *présence*, et de moi à eux un *lien* inouï, inouï... par son naturel [...] » IT, p. 74). Cela est d'autant plus frappant que la transe mystique, en plus de lever « l'interdit de plaisir » que le poète semble s'imposer à lui-même, suspend un autre refus, celui des origines.

En effet, Michaux est souvent décrit comme un homme de la rupture : avec son enfance, sur laquelle il se montre particulièrement avare de détails, avec sa famille, de laquelle il se détache jusqu'à couper les ponts, avec son pays (Belge de naissance, il est naturalisé français), sa culture. La biographie de Jean-Pierre Martin s'ouvre sur le constat de ces multiples coupures opérées par le poète :

« Freud, il veut me refiler une famille. » HM aura donc tenu minutieusement sa vie au secret. Brûlant les lettres autant qu'il le pouvait. Affichant une exécution pour son pays d'origine, la Belgique, comme pour tout agrégat collectif, pour le passé en général, et plus encore, peut-être pour son enfance d'ailleurs enfouie dans une sorte d'amnésie. Cultivant avec ténacité une propension à ne jamais retourner en arrière. Persistant dans l'horreur de tout ce qui pouvait rappeler l'atmosphère familiale.⁴⁸

⁴⁷ Nous y reviendrons au chapitre suivant, lorsque nous expliquerons la distinction que Michaux (de même que Duits et Huxley) opère entre l'hallucination et la vision.

⁴⁸ Martin, *op. cit.*, p. 13.

Dans cet épisode visionnaire aux allures mystiques, la formule citée plus haut, « le désiré désespérément depuis l'enfance », apparaît comme une ouverture, certes brève et temporaire, mais non moins significative, sur le passé honni, chassé, « oublié ». Les rêves, les désirs de l'enfant resurgissent dans la transe de l'homme adulte. La vision des milliers de dieux permet une ré-union du sujet et de son histoire, tout à coup (re)complétée. Michaux dit d'ailleurs « à mois sans foi (sans savoir la foi que je pouvais avoir peut-être) ». La précision, entre parenthèses, est importante. Elle lève le voile sur ce que le sujet avait délibérément choisi d'exclure. Elle rappelle du même coup que, plus jeune, Michaux a lu les grands mystiques et qu'il s'est intéressé à la religion. Lorsque l'incroyable se produit, les choix, les opinions, les décisions rationnellement posés ne tiennent plus; les croyances, les fascinations, la foi même qui, autrefois, habitaient le poète resurgissent sans créer de levée de bouclier ni d'attitude de défense ou de refus de la part d'un individu qui se définit pourtant par sa non-conformité, sa non-adhérence :

C'était réel et c'était comme chose entendue entre nous, en vertu d'une entente préexistante. J'étais rempli d'eux. J'avais cessé d'être mal rempli. Tout était parfait. Il n'y avait plus ni à réfléchir, ni à soupeser, ni à critiquer. Mon horizontale était maintenant une verticale. J'existais en hauteur. Je n'avais pas vécu en vain. (IT, p. 71-72)

La transe érotique est relatée dans la cinquième expérience de *L'Infini turbulent*. C'est une autre extase qu'y connaît Michaux : la jouissance moins physique qu'« essentielle, centrale en [lui] » (IT, p. 93), l'« orgasme métaphysique » (IT, p. 93). La volupté décrite par certains expérimentateurs des drogues (et à laquelle Michaux semblait jusqu'ici étranger) prend dans cette transe des proportions énormes. La jouissance dépasse la personne du poète pour s'insinuer dans tout ce qui existe et l'entoure. Le monde se révèle chargé d'une énergie, d'un potentiel érotique décuplé. Tout se transforme en corps langoureux, en caresses passionnées et semble exploser

d'un plaisir sans limite. Au cœur de cette « sexofolie » (IT, p. 98) se trouve le poète, tout à la fois traversé par la jouissance et la générant, la propageant :

Le monde entier paraît ressentir un plaisir extraordinaire. Les yeux se noient, les membres se noient, les êtres se noient. De grandes coulées de corps passent, se pressent, s'étreignent, s'entre-chevauchent ou dérivent, torsos accolés, perdus comme moi dans le schisme de la jouissance. [...] La terre et les eaux et les monts, les arbres, font débauche dans les torsions et les lascivités. Tout est façonné par délices, pour délices, mais délices surhumaines, allant de l'exaltation la plus impétueuse à la demi-mort où le plaisir cependant s'infiltré et froisse encore. Dans un cataclysme de délectation, l'animale humanité se convulse, accordée par les spasmes au désordre extatique de mon esprit. (IT, p. 93-94)

Chez de Quincey, les plaisirs de la drogue demeuraient attachés à ses propriétés psychophysiques. Dans la transe érotique vécue par Michaux, le plaisir dépasse, transcende le sujet, son corps, son esprit. La jouissance relève d'une béatitude sensuelle et entraîne un foisonnement du sexuel : les zones érogènes semblent se multiplier, s'étendre au-delà du sujet, « surérotisé ».

Dès lors, tout est frappé de la marque d'éros : le moindre objet, désormais « mentalement pervers » (IT, p. 95), participe de ce déchainement orgiaque. Aussi une simple fleur n'est-elle plus perçue comme une « chose[?] innocent[e] » (IT, p. 95), mais comme une provocation, une sollicitation, voire une stimulation érotique :

[...] cette fleur [...] le fruit qu'elle donne, la groseille, une grappe de groseilles (son rouge si parlant, cette sphéricité qui ne trompe pas) et ce nom gonflé de sensualité comme d'eau savonneuse une éponge dans un bain tiède. (IT, p. 95)

Michaux est de la sorte conduit à réinterpréter son monde à la faveur du plaisir démesuré qu'il ressent. La transe érotique constitue en une nouvelle appréhension des êtres et des choses, une « relecture » des signes, autrefois neutres, désormais « chargés », formant une sorte de sémantique sexuée et sexuelle :

C'est ce qui vient de m'être montré et va l'être encore plus abondamment dans une véritable illumination érotique, c'est que rien n'est innocent, que rien n'est neutre, pas un être, pas une chose. C'est ce qui m'est trompé sans arrêt et dont je prends conscience à la lumière d'une évidence fulgurante, les voyant pour ce qu'ils sont ici, l'universelle fornication, ou préparation à la fornication, ou symboles de fornication. (IT, p. 94)

Le plaisir n'est donc pas impossible à trouver dans la mescaline; Michaux le rencontre au moins deux fois, dans ces transes mystique et érotique. Cependant, ce plaisir ne semble jamais très loin de l'atroce et l'intolérable auparavant décrits : dans « l'acte sexuel à son paroxysme », comme dans « une extase convulsive, forcée, un rapt⁴⁹ », il est extrême, démesuré et, de fait, difficilement reproductible. Ces moments d'adhésion, de félicité, de jouissance se produisent sans être attendus ni espérés : Michaux se retrouve en pleine transe et ne peut que constater qu'il est d'ores et déjà engagé, emporté. Ce sont en quelque sorte des plaisirs qui lui sont arrachés de force, qui s'imposent à lui, le soumettent à des instincts, des pulsions qu'il ne croyait pas avoir libérés, déclenchés.

Cela nous ramène à notre précédente question : pourquoi Michaux revient-il à la drogue, alors que les seuls plaisirs qu'il en tire sont d'autant plus rares qu'ils sont effrénés? C'est que le plaisir ne se trouve pas tant dans la drogue elle-même, dans les effets qu'elle provoque ou dans les états dans lesquels elle transporte. Il se situe plutôt dans la démarche, la recherche, l'expérimentation. Il est retiré des possibilités de savoir, de connaître, et peut-être encore davantage, de se re-connaître. C'est effectivement le sens que nous pouvons donner aux addendas de *Misérable miracle* qui montrent sinon un changement d'attitude, du moins un adoucissement du regard posé sur la drogue :

⁴⁹ Robert André, « Un hérétique de la sensation », chap. dans Raymond Bellour (dir. publ.), *Henri Michaux*, Paris, Éditions de l'Herne, « Cahier de l'Herne », 1983 [1966], p. 176.

Prise à un âge où j'avais déjà depuis longtemps accumulé mes défenses, la Mescaline n'était plus attendue avec ferveur. Ma surprise fut énorme. Se rependant en moi sans s'occuper de moi, elle m'éjecte de ma niche, me renverse. Je dégringole de mon âge, de tout âge. L'arrachement inattendu est plus que puissant. Tout est démentiellement secoué. Tout ou à peu près tout, car au même instant, une nouvelle vigilance inconnue auparavant est là, installée, observatrice, réfléchisseuse, à la fois en tiers et pourtant purement moi, moi à part, moi irréductible, à côté de l'autre maltraité, intermittent. (MM, p. 173)

Cette espèce de dédoublement dont Michaux prend connaissance à travers la dégringolade et l'arrachement qui donne lieu à cette instance « réfléchisseuse » cautionne la poursuite de l'expérience, malgré les écueils, les objections, le refus. En effet, le projet de la drogue doit se prolonger non pas en dépit de ces difficultés, mais en raison de celles-ci :

Des jours, des années passent à la détection, à la tentative de compréhension de ce que je subis, de ce qui me manipule. Mon premier écrit sur le sujet n'est qu'une première confrontation, il faudra d'autres étapes, une autre conscience. (MM, p. 174)

La toute dernière note ajoutée au premier volume mescalinen va également en ce sens. Si elle marque la séparation définitive d'avec la drogue, elle consiste en même temps en une forme d'aveu : la mescaline a somme toute été « intéressante », instructive :

Pourquoi avoir cessé de prendre de la Mescaline? Pas fiable, pas maniable comme on le voudrait. Alors, d'autres produits moins brutaux? Mais ils sont moins intéressants. Avec les années, j'avais fait des progrès. Je savais, vers des états importants, vers ceux qui comptent, les (et me) diriger, mais pas assez, pas avec sûreté, seulement de façon irrégulière... intermittente. [...] En prendre (de ces produits) tous les quatre ans, une fois ou deux pour savoir où on en est ne serait probablement pas mauvais. Même cela je l'abandonne. Mettons que je ne suis pas très doué pour la dépendance. (MM, p. 195)

L'entreprise mescalinienne ne paraît plus aussi paradoxale qu'au départ : elle re-trouve sens et cohérence dans ces addendas qui posent un regard rétrospectif sur la période mescalinienne. Outre les concessions en faveur de la drogue, on y comprend également que ce n'est pas tant celle-ci qui s'est avérée atroce et intolérable, mais cette position du « buveur d'eau » dans laquelle, dès le départ, Michaux s'est cantonné et qu'il a maintenue durant toutes ces années, envers son possible plaisir, contre sa potentielle adhésion.

2.3 Pour l'ivresse, contre le haschich

Dans son poème en prose intitulé « Enivrez-vous », Baudelaire affirme avec aplomb qu'« il faut toujours être ivre⁵⁰ » : « Il est l'heure de s'enivrer. Pour n'être pas les esclaves martyrisés du Temps, enivrez-vous sans cesse! De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise⁵¹. » Il peut être étonnant de lire de pareilles injonctions sous la plume d'un poète qui, quelque temps auparavant, s'échinait, dans un petit volume, à prouver le caractère immoral du haschich (« Enivrez-vous » paraît en 1864, quatre ans après *Les Paradis artificiels*). Il serait tentant, à lire avec attention les *Paradis*, autrement dit en le considérant comme un réquisitoire contre la drogue⁵², de faire de Baudelaire un opposant aux « substances enivrantes ». Cependant, il faudrait envisager sa « monographie » en vase clos, sans tenir compte des écrits qu'il commet et des opinions qu'il professe avant et après la publication de celle-ci. Baudelaire ne réprouve pas l'ivresse, bien au contraire : si le poème que nous venons de citer en constitue une preuve — dans celui-ci, du reste, l'ivresse est entendue dans un sens large, désignant

⁵⁰ Charles Baudelaire, « Enivrez-vous », *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Paris, Société Les Belles Lettres, 1952 [1868], p. 119.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² C.f. l'introduction de cette thèse, où nous présentons le point de vue de David Carrier à ce sujet (point de vue auquel nous adhérons).

tout autant l'ébriété que le contentement apporté par d'autres moyens que la bouteille —, il faut également ajouter les différents poèmes consacrés au vin dans *Les Fleurs du mal*.

En effet, les poèmes du « cycle du vin » célèbrent le breuvage dionysiaque, d'ailleurs décrit comme le « fils sacré du Soleil⁵³ ». Dans « Le vin des chiffonniers », il console le buveur⁵⁴. Dans « Le vin des amants », il est enchantement, emportement allégresse⁵⁵. S'il possède une âme, comme en témoigne le poème justement intitulé « L'âme du vin », il détient aussi la qualité d'élever celle de ses partisans, en plus de leur corps⁵⁶. Le ton est certes moins réconfortant et allègre dans « Le vin de l'assassin » ou dans « Le vin du solitaire ». Il n'en demeure pas moins que les vertus (même perverses) de la boisson alcoolisée reçoivent quelques étranges célébrations : le vin permet au meurtrier comme au misanthrope d'oublier leurs conditions et cautionne en quelque sorte leurs gestes et leur attitude, autrement condamnables⁵⁷. Pour Anne-Marie Amiot, l'ivresse des *Fleurs du mal* constitue ainsi l'incarnation moderne de l'essence poétique romantique; au mythique dialogue avec la Muse, le poète substitue le rapport au Vin, élaboré au travers de la vision d'une ivresse variée, multiple (« Ivresse des sens, ivresse du cœur, ivresse de l'esprit, voire de l'âme⁵⁸. ») et qui rejoint dès lors les grands thèmes

⁵³ Charles Baudelaire, « Le vin des chiffonniers », *Les Fleurs du mal*, Montréal, Les Éditions Variétés, 1942 [1861], p. 121.

⁵⁴ « Pour noyer la rancœur et bercer l'indolence/De tous ces vieux maudits qui meurent en silence ». (« Le vin des chiffonniers », *Ibid.*)

⁵⁵ « Sans mors, sans éperons, sans bride/Partons à cheval sur le vin/Pour un ciel féérique et divin ». (« Le vin des Amants », *Ibid.*, p. 124)

⁵⁶ « J'allumerai les yeux de ta femme ravie;/À ton fils je rendrai sa force et ses couleurs/Et serai pour ce frêle athlète de la vie/L'huile qui raffermir les muscles des lutteurs. » (« L'Âme du vin », *Ibid.*, p. 119)

⁵⁷ L'assassin se décharge, émotivement et moralement, du meurtre de son épouse : « Le wagon enragé peut bien/Écraser ma tête coupable/Ou me couper par le milieu,/Je m'en moque comme de Dieu,/Du Diable et de la Sainte Table! » (« Le vin de l'assassin », *Ibid.*, p. 123) Le solitaire se complait et se console dans son orgueil et sa misanthropie : « Tout cela ne vaut pas, ô bouteille profonde,/Les baumes pénétrants que ta panse féconde/Garde au cœur altéré du poète pieux;/Tu lui verses l'espoir, la jeunesse, la vie,/— Et l'orgueil, ce trésor de toute gueuserie,/Qui nous rend triomphants et semblables aux Dieux! » (« Le vin du solitaire », *Ibid.*)

⁵⁸ Anne-Marie Amiot, *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire, Paris, Ellipses, 2002, p. 18.

poétiques et esthétiques baudelairiens : « [...] autant que le Spleen, l'Idéal, la Révolte ou la Mort, le Vin désigne un état d'âme, symbolique et protéiforme, l'Ivresse, qui décuple "à la puissance" les facultés humaines⁵⁹. » L'ivresse du vin, au contraire de celle du chanvre, est donc loin d'être condamnable. De même ne nuit-elle pas au travail de création poétique : bien au contraire, elle participe de la poétique baudelairienne.

Aussi, lorsque rapproché du chanvre néfaste, le vin est présenté par le poète comme une substance qui détient des qualités indéniables. Près de dix ans avant les *Paradis artificiels*, Baudelaire a fait paraître un texte intitulé *Du vin et du haschich, comparés comme moyens de multiplications de l'individualité*. Pour Milner, cet écrit révèle avant tout le parti pris de Baudelaire « pour » le peuple travailleur (buveur de vin) et « contre » la noblesse oisive (consommatrice de chanvre) :

[...] son inspiration est ici politique. Il s'agit avant tout de faire l'éloge du vin, boisson du peuple et utile au peuple, dont les vertus sociales et même patriotiques prennent plus de reliefs d'être opposées aux conséquences antisociales des plaisirs procurés par le haschich, drogue réservée à une petite classe d'oisifs⁶⁰.

En effet, le vin est décrit comme « l'âme de la partie⁶¹ ». « Utile⁶² », « laborieux⁶³ », il « produit des résultats fructifiants⁶⁴ » ; le chanvre, au contraire, est « essentiellement paresseux⁶⁵ », « antisocial⁶⁶ ».

⁵⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁰ Milner, *op. cit.*, p. 111.

⁶¹ Baudelaire, « Du vin et du haschich, comparés comme moyens de multiplication de l'individualité », chap. dans *Les Paradis artificiels* (p. 165-187), *op. cit.*, p. 168.

⁶² *Ibid.*, p. 186.

⁶³ *Ibid.*, p. 187.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 186.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 176.

Mais en plus d'une position « politique », nous percevons dans cette posture un antagonisme, frappant chez Baudelaire, lorsque vient le temps de considérer le haschich : comparé à d'autres substances, il est toujours pire, plus avilissant, plus dangereux. Ici, comparé au vin : « Le vin exalte la volonté, le haschich l'annihile. Le vin est un support physique, le haschich est une arme pour le suicide. Le vin rend bon et sociable. Le haschich est isolant⁶⁷. » Pour Amiot, cette vision contrastée des substances enivrantes tient surtout d'une vision manichéenne, ancrée dans une « dialectique [...] du Bien et du Mal, de Dieu et de Satan⁶⁸ ». Aussi le vin et l'homme⁶⁹ qui le boit « jouent le rôle du Père et du Fils dans la Trinité; ils engendrent un Saint-Esprit, qui est l'homme supérieur⁷⁰ ». Quant au chanvre, son action est tout au contraire démoniaque : « Le démon vous a envahi; tous les efforts que vous ferez pour résister ne serviront qu'à accélérer les progrès du mal⁷¹. » Mais au-delà du dualisme, il faut comprendre que davantage qu'à l'ivresse ou même à l'intoxication, c'est au chanvre en particulier que Baudelaire s'attaque.

2.3.1 Condamnable haschich, défendable opium

Cela ne saurait être plus clair dans les *Paradis artificiels* : deux drogues y sont mises en question par le poète, le haschich et l'opium. La première, nous l'avons exposé précédemment, est dénoncée. Si quelques passages plus lyriques peuvent laisser penser que l'ivresse hachichine est envisagée favorablement, ils semblent n'avoir été écrits que pour renforcer davantage la dénonciation et la condamnation de Baudelaire, comme si les délices du chanvre rendaient plus fortes encore la perversion et la débauche

⁶⁷ *Ibid.*, p. 186.

⁶⁸ Amiot, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁹ Vin et homme sont posés par le poète comme des égaux ou du moins comme des parents : « le vin est semblable à l'homme : on ne saura jamais jusqu'à quel point on peut l'estimer et le mépriser, l'aimer et le haïr [...] » ; « le vin est profondément humain, et j'oserais presque dire homme d'action. » [Baudelaire, « Du vin et du haschich, comparés comme moyens de multiplication de l'individualité », *op. cit.*, p. 168 et p. 176.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 175-176.

⁷¹ *Ibid.*, p. 179.

découlant de sa consommation. Il serait exagéré de dire que la seconde est louangée. Pichois et Kopp affirment même que l'opium est lui aussi critiqué; cependant, la « condamnation » se nuancerait d'un « secret éloge⁷² ». Quoi qu'il en soit, il demeure que deux substances sont élevées l'une contre l'autre : dans cette opposition du haschich et de l'opium se dessine une comparaison négative de deux figures du poète.

La condamnation du haschich trouve sa contrepartie dans la définition et la représentation plus clémentine que Baudelaire donne de l'opium dans la seconde partie des *Paradis*. Déjà, dans le « Poème du haschich », Baudelaire affirme que l'opium consiste en une substance moins nocive que le chanvre :

C'est dire, je crois, d'une manière suffisamment claire, que le haschich est, dans son effet présent, beaucoup plus véhément que l'opium, beaucoup plus ennemi de la vie régulière, en un mot, beaucoup plus troublant. (PA, p. 57)

Le haschich, qui provoque « des résultats plus funestes » que l'opiacé, est décrit par le poète comme un « démon désordonné », alors que l'opium est envisagé comme un « séducteur paisible » (PA, p. 57). Cet antagonisme marqué dans les « caractères » que Baudelaire attribue aux deux substances n'est pas seulement dû à une perception différente des drogues, mais se révèle également (et surtout) tributaire du fait que l'opiomane prend, dans le texte de Baudelaire, des traits précis : ceux de l'Anglais mangeur d'opium. En effet, comme nous l'avons déjà dit, la seconde partie des *Paradis* (intitulée « Un mangeur d'opium ») est tout à la fois une traduction, un commentaire et un résumé des *Confessions*, de De Quincey. C'est sous son autorité que se place désormais l'argumentaire du poète à l'égard de la drogue.

⁷² Claude Pichois et Robert Kopp, « Baudelaire et l'opium », *Europe*, vol. 45, no 456/457, 1967, p. 78.

Ainsi, si l'habitude hachichine est une dépravation, l'opiomanie (celle de De Quincey, en particulier) est pour sa part une inclination compréhensible, défendable : « [...] dans le cas du *Mangeur d'opium*, il n'y a pas crime, il n'y a que faiblesse, et encore faiblesse si facile à excuser » (PA, p. 74). Dans le troisième chapitre, Baudelaire reprend de façon systématique chacun des arguments énoncés par De Quincey en faveur de l'opium (et dont nous avons parlé plus haut comme des plaisirs liés à l'opium). Ce passage, qui relève surtout de la synthèse, pourrait être considéré comme une simple énumération, un portrait des faits exposés par De Quincey, au profit du lecteur français qui ne le connaît pas encore. Mais le soin que prend Baudelaire pour se coller le plus près possible au texte de De Quincey peut apparaître comme un cautionnement moral, un acquiescement de principe. De fait, bien qu'il ne procède pas à une traduction systématique de l'exposé sur les « plaisirs de l'opium », nous constatons que les commentaires et explications, qui sont ailleurs des insertions de l'auteur des *Paradis* dans le texte de l'Anglais mangeur d'opium, sont ici presque inexistantes. Baudelaire paraît faire sien le propos de De Quincey. Cette interprétation est renforcée par la citation que le poète choisit de placer en ouverture de cette seconde partie des *Paradis* : il reprend la tirade que l'auteur anglais dédie à la grandeur de la substance opiacée : « Ô toi, juste, subtil et puissant opium ! Toi qui, au cœur du pauvre comme du riche, pour les blessures qui ne cicatriseront jamais et pour les angoisses qui induisent l'esprit en rébellion, apportes un baume adoucissant ; éloquent opium⁷³ ! » (PA, p. 74). Cette citation se trouve également en conclusion du troisième chapitre. En reproduisant en deux occasions la tirade de l'opium et en la disposant en des endroits stratégiques de son propre texte, Baudelaire marque non seulement avec insistance la différence qui existe dans son appréhension et son attitude envers la drogue, mais invite à lire sa « traduction-synthèse commentée » des *Confessions* comme un redoublement, une réaffirmation du récit de Quincey — et, partant de là, de sa conception et sa représentation de l'opium. Baudelaire aurait pu choisir de simplement traduire de

⁷³ L'extrait original des *Confessions* se lit comme suit : « Oh! just, subtle, and mighty opium! that to the hearts of poor and rich alike, for the wounds that will never heal, and for "the pangs that tempt the spirit to rebel", bringest an assuaging balm; eloquent opium [...] ». (CEOE, p. 99)

Quincey (comme il l'a fait avec Poe); mais il a décidé d'intriquer leurs écrits. Ce faisant, il inféode ses vues à celles de l'Anglais mangeur d'opium. Il adopte également le texte de De Quincey au détriment de son éventuel texte sur l'opium.

Baudelaire n'est pas cependant de mauvaise foi; s'il parle, à la suite de l'auteur des *Confessions*, des plaisirs de l'opium, il aborde aussi le sujet de ses souffrances (il reproduit en fait fidèlement la structure du récit original). Mais ici, le poète s'autorise davantage de commentaires, d'insertions dans le texte initial : ces ajouts et digressions lui permettent d'exprimer son laxisme à l'égard de l'opium et sa consommation. Et, du coup, de réaffirmer son aversion du haschich et de son ivresse. En effet, si le hachichin est décrit dans le « Poème du haschich », comme un escroc, un vaniteux, un monomane, l'opiomane est avant tout une victime, un être souffrant, désarmé. Baudelaire reprend son idée développée dans la partie précédente quant à l'imagination qui, sous l'effet de la drogue, est contrecarrée, asséchée par le manque de volonté, par la paresse et la facilité; cette fois, par contre, il s'agit beaucoup moins d'une tare morale alimentée par une « mauvaise hygiène » que d'une vulnérabilité, d'une détresse. L'opiomane (lire : de Quincey) se désespère de constater que sa volonté et sa force de travail lui échappent. Il le décrit conséquemment comme un « Tantale, ardent à aimer son devoir, impuissant à y courir », comme un « *pur esprit*, hélas! condamné à désirer ce qu'il ne peut acquérir », un « brave guerrier, insulté dans ce qu'il a de plus cher, et fasciné par une fatalité qui lui ordonne de garder le lit, où il se consume dans une rage impuissante. » (PA, p. 115)

Si la communauté de vice entre l'auteur des *Paradis* et celui des *Confessions* peut être invoquée pour expliquer cette représentation de l'opiomane, c'est davantage, croyons-nous, à une estime véritable, une connivence intellectuelle et une reconnaissance artistique qu'elle est redevable : à travers les délices de l'opium, au-delà du portait « favorable » de l'opiomane, c'est de Quincey, le poète et le philosophe, que Baudelaire encense : « [...] l'homme qui parle ainsi est un homme grave, aussi recommandable par la spiritualité de ses mœurs que par la hauteur de ses écrits. » (PA,

p. 95) L'habitude destructrice de l'Anglais mangeur d'opium est non seulement excusée, mais l'étoile de l'auteur n'est pas ternie par la drogue : son intelligence, son talent, s'ils sont refrénés, ne sont pas éteints :

[...] je puis promettre au lecteur, sans crainte de mentir, que le rideau ne se relèvera que sur la plus étonnante, la plus compliquée et la plus splendide vision qu'ait jamais allumée sur la neige du papier le fragile outil du littérateur. (PA, p. 97)

Le hachichin ne pouvait être poète; il semble que de Quincey, pour sa part, ne soit pas moins un grand auteur qu'un fabuleux opiomane. L'opposition dans le rapport à la drogue tient moins chez Baudelaire d'une représentation contrastée de deux substances qu'à une opposition de deux figures différentes du *poète drogué*.

2.4 Le remède est un poison

La dynamique oppositionnelle dans laquelle Michaux, de Quincey et Baudelaire inscrivent la drogue montre bien l'ambivalence qui la caractérise. La mescaline, le chanvre et l'opium glissent sans cesse d'une représentation à l'autre. Il s'agit tantôt d'une substance dénoncée, tantôt louangée, tantôt source de plaisir, tantôt source de souffrance, tantôt un produit malfaisant, tantôt bénéfique. Il ne semble en fait n'y avoir aucune représentation définie, fixe pour ces drogues, sinon dans cette position mouvante, changeante qui définit les descriptions de ces auteurs. L'opium salvateur est un poison. L'intolérable de la mescaline n'est pas si éloigné de l'extase. L'impossible poète hachichin trouve sens dans son double inversé, le poète opiomane. « Il n'y a pas de remède inoffensif. Le *pharmakon* ne peut jamais être simplement bénéfique⁷⁴ »

⁷⁴ Jacques Derrida, « La Pharmacie de Platon », chap. dans *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 112.

rappelle Derrida dans « La Pharmacie de Platon ». Car « *pharmakon* » signifie à la fois remède et poison; ce n'est pas, comme le montre le philosophe, un défaut de traduction, mais une nature, une essence. Chez Derrida, « *pharmakon* » signifie encore « écriture »; activité qui détient alors les mêmes caractéristiques que le remède-poison :

Et si l'on en venait à penser que le *pharmakon* — ou l'écriture —, loin d'être dominé par ces oppositions en ouvre la possibilité sans s'y laisser comprendre; si l'on en venait à penser que c'est seulement à partir de quelque chose de tel que l'écriture — ou que le *pharmakon* — que peut s'annoncer l'étrange différence entre le dedans et le dehors; si par conséquent, l'on en venait à penser que l'écriture comme *pharmakon* ne se laisse pas assigner simplement un site dans ce qu'elle situe, ne se laisse pas subsumer sous les concepts qui à partir d'elle se décident⁷⁵ [...].

De même, dans les textes de la drogue, l'écriture rejoue, redouble, reproduit ce double caractère. Lorsque nous nous tenons, avec Michaux, de Quincey et Baudelaire, sur un des pôles de la drogue, nous nous trouvons en fait au point de bascule de son autre extrême. Les frontières sont rapidement traversées; encore qu'il n'y a peut-être jamais eu de frontière, mais seulement une zone de variation, de substitution.

Chez Huxley et Dauts, il n'y a tout simplement pas lieu de parler de quelconques frontières. Toutes les délimitations sont levées : nominatives, perceptives, sociales, morales, législatives... Chez eux, nous ne sommes plus dans le balancement, mais dans l'*affranchissement*. Si bien qu'ils arrivent à épuiser, à effacer la dualité constitutive des substances toxiques, qui re-deviennent simples, indivisibles : des remèdes, jamais plus des poisons.

Après les limites intrinsèques de la drogue, nous nous intéresserons, dans les pages qui suivent, à ses frontières extrinsèques, c'est-à-dire celles qu'elle rejoint, transgresse

⁷⁵ *Ibid.*, p. 118.

ou redessine et de même que celles qu'elle partage avec d'autres états « non ordinaires ». Il s'agit de voir ce qui se trouve « au bout » de la drogue. Nous passons ainsi de la représentation de la drogue à ses différentes figurations.

3. AUX FRONTIÈRES DE LA DROGUE

Bien au-delà de la recherche hédoniste (qui nous venons de le voir, risque de toute façon de se révéler décevante à un moment ou à un autre), l'expérience de la drogue détient des visées : mettre à l'épreuve ses sens, découvrir un autre plan de la réalité, atteindre des états de conscience radicalement différents, etc. Chez les auteurs que nous étudions, en effet, les drogues constituent des instruments dont ils usent afin d'éprouver, de voir, de s'élever. Elles participent également de l'écriture, en influençant positivement ou négativement la création littéraire⁷⁶. Elles s'inscrivent ainsi dans le cadre d'une démarche esthétique, spirituelle, langagière ou scientifique. Même chez de Quincey, qui n'a pas « choisi » la drogue (elle s'est présentée à lui comme un remède, avant de s'imposer comme un psychotrope), celle-ci concourt d'un vaste projet de réécriture de son existence. Certes, ici, la démarche advient après la drogue (et survient même, dans un certain sens, de sa mise en récit); il demeure que la redéfinition de l'identité de l'auteur opiomane devient un réel projet. Il s'agit donc, dans cette dernière partie, de voir où mène la drogue : à quoi aboutit-elle? Sur quoi ouvre-t-elle? Il s'agit de nous intéresser aux limites de la drogue.

Nous aborderons d'abord la question de l'exploration : l'expérience que font les auteurs de la drogue est souvent rapprochée des idées de voyage, d'expédition, de pérégrination, etc. Il s'agit de dépasser les frontières du connu pour atteindre un

⁷⁶ Nous y reviendrons dans le dernier chapitre.

« ailleurs » fantasmé ou postulé. Nous nous pencherons ensuite sur le rapport, dans l'expérience psychotrope, à la norme et au normal. Nous verrons que chez certains (Huxley et Duits, en particulier), la drogue conduit à réévaluer et à redéfinir ce qui est entendu par ces termes. Cela nous conduira à considérer la proximité entre folie et drogue. Ces deux états « irréguliers », « déviants » partagent en effet quelques similarités, au point où certains (un aliéniste comme Jacques-Joseph Moreau; un psychiatre comme Humphry Osmond; des écrivains comme Michaux et Huxley) ont vu en la drogue un moyen, un outil pour mieux comprendre la folie. Consommer un psychotrope, c'est « devenir fou », le temps de l'intoxication; cette expérience permet un regard nouveau, « complice » et/ou informé, sur la question de la maladie mentale.

Pour clore ce dernier point, et, du même coup, achever ce second chapitre, nous considérerons la volonté de savoir qui se profile dans l'expérience menée par les auteurs. Nous verrons que si ce savoir peut se rallier à la science, il s'appuie en même temps sur des données empiriques, sur une réflexion personnelle, voire métaphysique. Le lien entre science et savoir, dans les textes de la drogue que nous étudions, n'est ni particulier, ni immuable : il subit un détournement et une réappropriation. Par là, un dernier rapport à la limite se dessine : la volonté de savoir se manifeste dans un mouvement à contre-courant. Il s'agit d'atteindre la connaissance par la déviance.

3.1 L'exploration

La consommation de la drogue, depuis ses débuts en Europe au XIX^e siècle, est intimement liée aux idées d'exploration, de voyages, d'exotisme. Le développement des échanges commerciaux avec la Chine et les pays du Moyen-Orient ouvre les portes de l'importation d'opiacés en sol européen. Les deux guerres de l'opium (1839-1842; 1856-1860), enclenchées pour maintenir et renforcer le commerce de la drogue en

Angleterre et en France⁷⁷, représentent assurément les points culminants des interactions (conflituelles) entre l'Occident et l'Orient; mais elles sont aussi pour nombre d'Européens l'occasion de voyager en Asie — d'où ils ramènent bien souvent une accoutumance, mais importent également un imaginaire chargé d'éléments exotiques. Un fort courant orientaliste marque ainsi le XIX^e siècle. Comme le remarque Olga Duhamel, ce goût n'est pas singulier aux seules personnes qui ont effectivement accompli le périple jusqu'aux contrées orientales; il s'affiche jusque dans les maisons, les décors bourgeois et exprime un rêve, un fantasme de voyage :

La passion de l'Orient qui a accompagné tout le déroulement du XIX^e siècle français, tout particulièrement sa fin, jusqu'à la Première Guerre mondiale, tapisse les murs des intérieurs. Et ces espaces intérieurs, pour celui qui est épris d'exotisme, seront de manière souvent flamboyante un socle à la rêverie. Petit musée dans lequel vit celui qui a voyagé ou encore qui rêve des ailleurs colorés que rappellent quelques gravures ou quelques objets provenant du lointain Orient et achetés dans un magasin de curiosités de la rue d'à côté. Une tension arrime l'espace intérieur à l'espace de l'ailleurs. Dans l'intérieur qui se fait muséal, le lointain domestiqué se formule en une ellipse précieuse. De cet arrangement des lieux une constellation du XIX^e siècle va surgir. Elle rassemble le voyage imaginaire au-delà des frontières qu'effectue celui qui habite chez soi, ainsi que les objets qui ont traversé les océans, et pour lesquels à présent l'ancre est jetée. De la collection privée qui garde précieusement les souvenirs rassemblés un à un lors d'un long séjour oriental, à la vitrine du magasin tout proche qui expose quantité d'objets exotiques, dont certains sont de véritables trésors : un ensemble pour l'imaginaire se compose, il brasse le monde moderne avec les objets d'un monde pré-industriel⁷⁸.

De même, les textes de l'opium décrivent-ils des fumeries domestiques ornées d'objets et d'artefacts orientaux, parmi lesquels la pipe et ses accessoires trônent au milieu du décor comme des trésors précieux.

⁷⁷ La première guerre est menée par les Anglais; lors de la 2^e guerre, ils sont rejoints par les Français.

⁷⁸ Olga Duhamel, « Le Kaléidoscope des drogues. Intériorités du XIX^e siècle français sous influence », Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2000, f. 78-79.

Toute une littérature de voyage axée sur l'expérience de la drogue se développe également à cette époque :

[...] les relations de « Voyages en Orient » constituent bientôt un genre littéraire en soi, faisant les beaux jours des éditeurs de la *Revue des Deux-Mondes*. Tous ces voyageurs rapportent de leur périple, sinon l'habitude, du moins l'écriture de l'opium et du haschich. Dans leurs « carnets de route », ces substances qui ont plus souvent leur place au bazar ou à l'okel [cabaret égyptien] que dans l'échoppe du pharmacien sont tour à tour banalisées, valorisées ou condamnées⁷⁹.

L'exploration géographique et son rapport à la consommation psychotrope n'est toutefois pas spécifique au XIX^e siècle. Les textes du siècle suivant font de même référence à l'idée d'exploration.

À propos de son projet mescalinen, Michaux parle en effet en ces termes : « Ceci est une exploration. Par les mots, les signes, les dessins. » (MM, p. 13) Elle est chez le poète de l'ordre du langage, de l'expression (poétique et plastique) : le corpus que forment les quatre textes de la mescaline est en lui-même révélateur de cette investigation. Duits, pour sa part, présente ses séances menées avec le peyotl comme de « grandes journées » : cette expression convoque les idées d'inconnu, d'aventure, de découverte. C'est en ce sens que les consommateurs de psychotrope sont considérés comme des « investigateurs », des « explorateurs de l'onirocosme » (PE, p. 12) — Jünger employait quant à lui le terme « psychonaute » : celui qui navigue dans la psyché, à l'aide de substances psychotropes. L'expérience de la drogue prend l'aspect d'une expédition dans laquelle l'auteur-expérimentateur s'engage, « ivre et emporté, sans jamais revenir en arrière » (MM, p. 14). On reconnaît dans les textes l'« impression de franchir une

⁷⁹ Yvarel, *op. cit.*, p. 40.

frontière — peut-être interdite —, et de pénétrer en explorateur, à ses risques et périls, dans un monde inconnu⁸⁰ » : l'expérience psychotrope est découverte d'un ailleurs.

Plusieurs auteurs ne se contenteront pas de poser l'exploration comme une allusion, une métaphore de leur expérimentation psychotrope : ils vont, pour trouver et goûter une drogue, s'embarquer pour un véritable périple.

3.1.1 *Terra incognita*

Artaud part au milieu des années 1930 pour le Mexique, à la rencontre des Tarahumaras et du peyotl que les Amérindiens consomment lors de cérémonies religieuses. C'est dans une véritable aventure qu'il s'engage alors. Les régions mexicaines, remarque Paule Thévenin dans la préface de *Les Tarahumaras*, sont encore à l'époque assez sauvages et beaucoup moins facilement accessibles qu'aujourd'hui :

À notre époque, où les ponts aériens ne se comptent plus en Amérique latine, où s'organise touristiquement la pénétration des sites inviolés, on mesure mal les difficultés d'une pareille expédition en 1936. Déjà, pour atteindre, au nord, l'état de Chihuahua, Antonin Artaud doit subir un interminable trajet en chemin de fer⁸¹.

C'est sans compter les problèmes de santé d'Artaud, qui rendent plus ardu encore son périple : « Cet homme épuisé, qui vient de vivre six mois à Mexico dans une quasi-misère, mal nourri et gravement intoxiqué, à une altitude inhabituelle pour lui et qui n'a pu que l'éprouver, va s'imposer les fatigues d'une très rude ascension⁸². » Malgré tout,

⁸⁰ Michel Hulin, *La Mystique sauvage*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 112.

⁸¹ Paule Thévenin, « Préface », dans Antonin Artaud, *Les Tarahumaras*, op. cit., p. 10.

⁸² *Ibid.*

Artaud va s'engager « sur la route de Ciguri⁸³ » et décrire non seulement les rites anciens du peyotl, mais aussi les paysages mexicains. Dans ce récit de voyage au pays des Tarahumaras, Artaud mêle géographie et symbolisme, anthropologie et essentialisme :

Le pays des Tarahumaras est plein de signes, de formes, d'effigies naturelles qui ne semblent point nés du hasard, comme si les dieux, qu'on sent partout ici, avaient voulu signifier leurs pouvoirs [...] C'est sur toute *l'étendue géographique d'une race* que la Nature *a voulu parler*⁸⁴.

Aussi, ce n'est pas tant le territoire amérindien qui est tracé par Artaud dans ses textes; ce sont surtout les symboles « parfaitement conscients, intelligents et concertés⁸⁵ » qui le marquent et le composent qui sont re-tracés :

Que la Nature, par un caprice étrange, montre tout à coup un corps d'homme qu'on torture sur un rocher, on peut penser d'abord que ce n'est qu'un caprice et que ce caprice ne signifie rien. Mais quand, pendant des jours et des jours de cheval, le même charme intelligent se répète, et *que la Nature obstinément manifeste la même idée*; quand les mêmes formes pathétiques reviennent; quand des têtes de dieux connus apparaissent sur les rochers [...] quand tout un pays sur la pierre développe une philosophie parallèle à celle des hommes; quand on sait que les premiers hommes utilisèrent un langage de signes, et qu'on retrouve formidablement agrandie cette langue sur les rochers; certes, on ne peut plus penser que ce soit là un caprice, et que ce caprice ne signifie rien⁸⁶.

La traversée de la « Montagne des signes » apparaît bel et bien comme un voyage initiatique.

⁸³ Antonin Artaud, « Le Rite du peyotl chez les Tarahumaras », *op. cit.*, p. 15.

⁸⁴ Antonin Artaud, « La montagne des signes », chap. dans *Les Tarahumaras*, *op. cit.*, p. 47.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 47-48.

Si *The Teachings of Don Juan* ne se présente pas comme un récit de voyage, le mouvement, les déplacements constituent sans contredit le « liant » du texte et des expériences de Castaneda. De fait, c'est lors d'un voyage effectué dans le cadre de recherches scientifiques que l'auteur rencontre Don Juan. Par la suite, il doit faire plusieurs excursions au Mexique afin de suivre les enseignements de celui-ci. Le voyage conduit l'apprenti à son maître qui, lui, le mène vers la drogue. La voie tracée par Don Juan est tant initiatique — Castaneda doit trouver, au moyen des exercices auxquels il doit se soumettre, le « bon chemin » [*the good path*] — que pratique; le texte rapporte plusieurs expéditions effectuées dans le désert ou les vallées du Mexique pour trouver des boutons de cactus, des champignons ou d'autres végétaux aux propriétés hallucinogènes : « Don Juan and I started on a trip late in the afternoon of Saturday, June 23. He said we were going to look for *honguitos* (mushrooms) in the state of Chihuahua. He said it was going to be a long, hard trip. He was right⁸⁷. »

Le texte qui symbolise peut-être le mieux le rapport de la drogue et du voyage est *The Yage Letters*, de William S. Burroughs et Allen Ginsberg. Nous l'avons mentionné au chapitre précédent, Burroughs part au début des années 1950 en Amérique du Sud, à la recherche de l'ayahuasca; Ginsberg suit ses traces quelques années plus tard. Les lettres qu'ils échangent « cartographient » leurs voyages respectifs. À travers ses missives plus ou moins longues, Burroughs décrit son itinéraire. Il rend compte à son correspondant de ses recherches pour trouver la liane à la base du breuvage hallucinogène, de ses péripéties dans les villes comme les jungles sud-américaines. Cette première partie du texte, justement intitulée « In search for Yage », présente Burroughs comme un explorateur (« I have attached myself to an expedition [...] consisting of Doc Schindler, two Colombians botanists, two English Broom Rot specialists from the Cocoa Commission, and will return to the Putumayo in convoy⁸⁸. »), mais aussi comme un ethnographe et un botaniste certes improvisé, mais non moins sérieux et investi dans

⁸⁷ Castaneda, *op. cit.*, p. 69.

⁸⁸ Burroughs et Ginsberg, *The Yage Letters*, *op. cit.*, p. 23.

ses démarches. Comme le remarque Oliver Harris dans sa préface à la réédition de 2006 de *The Yage Letters*, Burroughs se lance dans une expédition inusitée pour l'époque, à la recherche d'une plante encore mal connue des scientifiques — tout comme ses usages rituels :

It turns out that in June 1953 Burroughs was making the most accurate classification to date [...] since he was the first to identify the genus of the plant now more correctly classified as *Psychotria viridis*⁸⁹.

Les lettres de Ginsberg, dans la partie suivante, viennent compléter le périple entamé par Burroughs; par l'échange de textes (et la réunion de ceux-ci en un volume), ils apparaissent comme deux compagnons de voyage, qui ont suivi la même route, mais successivement. Leur récit de voyage épistolaire recompose de la sorte une exploration menée en deux temps et offre, du fait même, une double perspective sur le texte de voyage de la drogue.

3.1.2 Les antipodes de l'esprit

Dans *Heaven and Hell*, Huxley utilise l'image de l'exploration pour exposer les enjeux de l'expérience psychotrope. En effet, l'expérimentation d'une drogue est comparée à une excursion de l'esprit humain⁹⁰; l'exploration n'est plus géographique, mais psychique⁹¹. Tel un globe-trotter dont le voyage l'engage toujours plus avant dans

⁸⁹ Oliver Harris, « Introduction », dans Burroughs et Ginsberg, *The Yage Letters*, op. cit., p. xxii.

⁹⁰ Duits, sans toutefois étoffer l'idée, parle de son expérience comme de la découverte d'« un monde qui différerait de celui qu'il connaissait ». (PE, p. 52.)

⁹¹ Buechler remarque que Huxley a bel et bien expérimenté les deux formes de voyage : « Literally, voyaging, for one thing. During the 1920s and 1930s he toured Europe incessantly in his Citroen, peering at museums and galleries, woods and mountains. He abandoned his car to visit Northern Africa and, in 1925, to journey around the world. Later he voyaged to Mexico and rode mules across the Sierra Juarez to Oaxaca. But even more important than the travelling was the internal voyaging. [...] Huxley undertook a series of esoteric studies and practices : palm prints, hypnosis, E therapy and others. » (Mark Buechler, *The Infinite Goof*, op. cit., f. 52.)

de lointains continents, l'expérimentateur est conduit de l'Ancien Monde (la conscience ordinaire) aux Nouveaux Mondes (le subconscient individuel et l'inconscient collectif), jusqu'aux antipodes de la conscience, le Monde de l'Expérience Visionnaire :

A man consist of what I call an Old World of personal consciousness and, beyond a dividing sea, a series of New Worlds —the not too distant Virginias and Carolinas of the personal subconscious and the vegetative soul; the Far West of the collective unconsciousness, with its flora of symbols, its tribes of aboriginal archetypes; and across another, vaster ocean, at the antipodes of everyday consciousness, the World of Visionary Experience. (HH, p. 84-85)

Ce périple rappelle les grandes découvertes faites par les explorateurs européens qui, du XIV^e au XVII^e siècle, ont permis de révéler nombre de contrées étrangères. Il évoque de même les explorations aux visées ethnographiques, anthropologiques ou naturalistes qui ont surtout eu cours aux deux derniers siècles. De fait, pour Huxley, l'expérimentateur de la drogue se présente comme un explorateur qui découvre, dans ces antipodes de la conscience, des créatures aussi étranges que des kangourous⁹²; il le désigne d'ailleurs comme un « naturaliste de l'esprit » (*naturalist of the mind*), un « collecteur de spécimens psychologiques » (*collector of psychological specimens*). La drogue, dans ce contexte, devient un moyen de permettre, de faciliter les « déplacements » du voyageur⁹³; elle est à la fois le véhicule qui le transporte, la carte qui le guide et la boussole qui le dirige dans ses pérégrinations en « *terra incognita* ».

⁹² « And if you go to the antipodes of the self-conscious mind, you will encounter all sorts of creatures at least as odd as kangaroos. » (HH, p. 85)

⁹³ « [Drug is an] easy and reliable method of transporting himself and others from the Old World to the New, from the continent of familiar cows and horses to the continent of wallaby and the platypus. » (HH, p. 85)

3.1.3 L'aventurier urbain

Chez de Quincey, l'exploration du territoire prend des allures plus modestes : le mangeur d'opium ne parcourt pas des milliers de kilomètres pour rencontrer un shaman supposé lui livrer les secrets de la drogue; il ne s'embarque pas dans un long voyage vers un pays étranger où l'attend la drogue recherchée. Au contraire, il demeure en Angleterre, ne s'éloigne jamais trop de la région londonienne. Susan Zieger avance d'ailleurs que l'envie du voyage demeure dans les *Confessions* de l'ordre du fantasme. Les rêves de l'opiomane, qui le conduisent en Asie, en Inde ou en Égypte seraient de la sorte les seuls déplacements effectués par le mangeur d'opium. La drogue est considérée à la fois comme une substance qui supprime le désir d'exploration (l'opium lui permet de le faire sans se déplacer) et qui l'enferme dans la dépendance : « [...] opium intoxication cures the narrator's desire for travel to the exotic East but also installs a poisonous addiction that imprisons his English self from within⁹⁴. » Le déplacement est rendu impossible.

Pourtant, il y a bel et bien pérégrinations : de Quincey se présente comme un aventurier urbain pour qui les rues de Londres et les routes de la campagne anglaise sont autant de chemins qui le conduisent vers l'opium.

3.1.3.1 Le chemin vers l'opium

⁹⁴ Susan Zieger, « Pioneers of Inner Space : Drug Autobiography and Manifest Destiny », *PMLA*, vol. 122, no 5, 2007, p. 1531.

Les « Confessions préliminaires », première étape de la voie vers la drogue, nous présentent le jeune de Quincey, futur opiomane qui s'ignore encore, en rébellion contre ses tuteurs et ses professeurs; il quitte l'école et s'engage à vivre de façon autonome (sur les plans personnel, intellectuel et financier). C'est le début d'un « voyage » qui se révèle déterminant : « The morning came which was to launch me into the world, and from which my whole succeeding life has, in many important points, taken its colouring. » (CEOE, p. 28) C'est aussi le début de l'errance et de la mendicité; accompagné d'Anne, sa compagne de malheur⁹⁵, il parcourt la nuit, en tous sens, les rues de la capitale anglaise : « For many weeks I had walked at nights with this poor friendless girl up and down Oxford Street, or had rest with her on steps and under the shelter of porticoes. » (CEOE, p. 49) Lorsqu'il quitte Anne et Londres, afin de solliciter une garantie auprès de quelques connaissances pour obtenir un prêt, c'est encore dans une espèce d'excursion incertaine qu'il s'engage, tombant endormi dans la voiture dans laquelle il s'est embarqué, dépassant sa destination, rebroussant chemin, à pied, en pleine nuit, puis allant de porte en porte pour quémander le précieux document...

Bien sûr, il n'est pas encore là question de l'opium; cependant, de Quincey situe clairement dans cette période le début de sa marche vers cette drogue. Les pérégrinations anglaises le conduisent à la drogue non pas de façon détournée, puisque l'auteur établit une corrélation claire et directe entre sa jeunesse et sa dépendance, mais de façon dérobée : la route qu'il parcourt pour rejoindre Londres, ses va-et-vient dans Oxford street, ses séjours en campagne sont les points d'un itinéraire dont la destination finale est sa rencontre, puis sa relation cahoteuse, à la substance opiacée.

3.1.3.2 Re-découverte de Londres

⁹⁵ Anne est une prostituée : sa condition la mène à déambuler dans les rues, qui deviennent son décor, son univers. D'ailleurs, lorsque le narrateur revient à Londres et qu'il ne retrouve pas Anne (elle est probablement décédée), il réalise qu'il ne sait pas où elle habite, ni ne connaît son nom de famille; son identité se résume aux rues qu'elle parcourt.

Si le jeune de Quincey s'engage sur la route de la drogue, l'Anglais mangeur d'opium paraît avoir conservé les traits de l'aventurier urbain de sa jeunesse. Sous l'effet de l'opium, de Quincey déclare en effet aimer se promener dans les quartiers populaires pour se mêler aux ouvriers et à leur famille :

[...] I used often, on Saturday nights, after I had taken opium, to wander forth, without much regarding the direction or the distance, to all the markets and other parts of London to which the poor resort on a Saturday night for laying out their wages. Many a family party, consisting of a man, his wife, and sometimes one or two of his children, have I listened to, as they stood consulting on their ways and means, or the strength of their exchequer, or the price of household articles. (CEOE, p. 95)

En allant à la rencontre du peuple (de Quincey se définit comme un intellectuel, un philosophe qui, sans appartenir à la noblesse, fait partie d'une certaine élite), l'auteur renoue en quelque sorte avec ses années de misère et d'errance, lorsqu'il était, lui aussi, démuné. Plus encore, ces promenades sous l'influence de l'opium transforment Londres en une contrée inconnue que l'explorateur de Quincey, premier entre tous, découvre :

And sometimes in my attempts to steer homewards upon nautical principles, by fixing my eyes on the pole-star, and seeking ambitiously for a north-west passage, instead of circumnavigating all the capes and headlands I had doubled in my outward voyage, I came suddenly upon such knotty problems of alleys, such enigmatical entries, and such sphinx's riddles of streets without thoroughfares, as must, I conceive, baffle the audacity of porters, and confound the intellects of hackneycoachmen. I could almost have believed, at times, that I must be the first discoverer of some of the *terra incongnita*, and doubted whether they had yet been laid down in the modern charts in London. (CEOE, p. 96-97)

Dans son *Journal*, Cocteau se dit surpris par les affirmations de l'auteur des *Confessions*. L'opium, selon lui, serait incompatible avec le mouvement : « Quincey m'étonne lorsqu'il parle de ses promenades et de ses séances d'Opéra. Car il suffit d'un changement de

pose, d'une lumière, pour détruire l'énorme édifice du calme⁹⁶.» Malgré le doute exprimé par Cocteau, il demeure que la drogue chez de Quincey, comme chez Huxley d'ailleurs, devient un véhicule qui transporte le sujet dans un « ailleurs exotique » — ici, le même, le familier prend les traits d'un endroit inconnu.

3.2 Le normal et l'anormal

La drogue, donc, transporte, fait voyager, explorer. À l'« ailleurs » recherché ou trouvé dans une substance psychotrope répond une certaine « a-normalité » : intoxiqué, le sujet n'est pas dans son état ordinaire. Il ne voit pas, ne comprend pas les choses « comme il le faut ». Son jugement est dérangé. Aussi le drogué est-il souvent dépeint comme un marginal, un asocial. La prohibition des drogues se base d'ailleurs sur cet écart perçu entre ce qui est jugé socialement acceptable et ce qui ne l'est pas, entre la différence (pré)définie entre ce qui relève d'un comportement sain, d'une attitude normale et ce qui se rapporte à une action nuisible, à une posture déviante. De fait, la dangerosité d'un produit est entre autres déterminée par ses effets sur le sujet, particulièrement les phénomènes de dissociation, de pertes du réel, d'expériences extracorporelles ou d'hallucinations : tous des états jugés anormaux. Son illégalité dépendrait alors surtout de son potentiel perturbateur. Car la drogue est, pour reprendre l'expression du sociologue Howard H. Becker, une « mauvaise herbe pharmacologique », une substance qui n'est pas « à la bonne place ».

Les théories de la déviance, comme celle élaborée par le sociologue Becker, rappellent en effet que normal et anormal sont les deux faces d'une même réalité. La

⁹⁶ Cocteau, *op. cit.*, p. 110.

marge n'existerait qu'en fonction de la norme : non seulement celle-ci la délimite-t-elle, mais encore la produit-elle :

[...] la déviance est créée par la société. Je ne veux pas dire par là [...] que les causes de la déviance se trouveraient dans la situation sociale du déviant où des « facteurs sociaux » [...] sont à l'origine de son action. Ce que je veux dire, c'est que les groupes sociaux créent la déviance en instituant des normes dont la transgression constitue la déviance, en appliquant ces normes à certains individus et en les étiquetant comme déviants⁹⁷.

Aussi n'est jugé anormal que ce qui dévie de la norme collectivement constituée; les marginaux ne sont pas tant anormaux qu'ils suivent un parcours, des règles, adoptent un comportement différent. Cela fait écho à l'histoire de la folie telle que l'a (re)dessinée Foucault : les fous, qui apparaissent au XVII^e siècle comme des figures désormais dérangeantes, étrangères et subversives, ont été exclus des villes, des rues, des familles pour être enfermés; la déviance a été contenue⁹⁸. On peut penser également au courant antipsychiatrique (notamment à Thomas Szasz⁹⁹ et à Ronald Laing¹⁰⁰) qui reconnaissait la différence moins dans le fou que dans la société qui l'ostracise. Dans le domaine artistique, Michel Thévoz¹⁰¹ et Jean Dubuffet¹⁰² se sont servi d'idées similaires pour aborder les œuvres plastiques des individus internés.

⁹⁷ Howard S. Becker, *Outsiders. Études sociologiques de la déviance. Fumeurs de marijuana, musiciens de jazz, entrepreneurs de morale, policiers et délinquants*, trad. de l'américain par J.-P. Briand et J.-M. Chapoulie, Paris, A.-M. Métailié, 1985 [1963], p. 32-33.

⁹⁸ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.

⁹⁹ Thomas Szasz, *The Myth of Mental Illness : Foundations of a Theory of Personal Conduct*, New York, Hoeber-Harper, 1961.

Id., *The Manufacture of Madness : A Comparative Study of the Inquisition and the Mental Health Movement*. Londres, Routledge and Kegan Paul, 1971.

¹⁰⁰ Ronald David Laing, *The Divided Self*, Londres, Tavistock, 1960.

Id., *Self and Others*, Londres, Tavistock, 1961.

¹⁰¹ Michel Thévoz, *L'art brut*, Genève, Skira, 1975.

Id., *Le langage de la rupture*, Paris, Presses universitaires de France, 1978.

Id., *Écrits bruts*, Paris, Presses universitaires de France, 1979.

¹⁰² Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1968.

Id., *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1973.

Les textes de la drogue amènent, dans plusieurs cas, à reconsidérer la division simpliste entre normal et anormal, notamment en brouillant la frontière entre ces deux « états » et en déplaçant les points de vue. Dans le procès qu'il intente au chanvre, Baudelaire refuse de reconnaître dans la drogue du « miraculeux » : pour lui, le haschich ne montre que du « naturel excessif » (PA, p. 36). L'inouï, l'incroyable ne sont qu'apparences, chimères qui, sous l'effet du psychotrope, sont prises pour du phénoménal : « Le haschich sera, pour les impressions et les pensées familières de l'homme, un miroir grossissant, mais un pur miroir » (PA, p. 37). En ce sens, les frontières de l'ordinaire et du normal ne seraient qu'artificiellement franchies : même halluciné, le drogué demeurerait somme toute du côté de la norme. Mais l'argumentaire de Baudelaire ne vient que réaffirmer sa dénonciation du chanvre ; le poète ne présente pas vraiment une position quant au rapport à la norme dans l'expérience de la drogue.

La thèse de Duits est plus développée — et plus tranchée. Il semble se rapprocher de l'auteur des *Paradis artificiels* lorsqu'il affirme que le peyotl opère une « transfiguration de la banalité » (PE, p. 97) : le normal n'est pas tant renversé qu'il n'est transformé. Toutefois, selon Duits, il ne s'agit pas d'un malentendu quant au caractère anormal de l'intoxication, mais d'une confusion entre normal et anormal. L'homme tient généralement pour acquis que, sans drogue, il se situe dans ce qui est reconnu comme la normalité ; sous drogue, il bascule dans l'anormalité. Cette conception serait erronée et entraînerait, entre autres conséquences fâcheuses, une réprobation générale envers les usagers des drogues (et, corrélativement, la prohibition des substances psychotropes) — Duits rejoint Baker, Foucault et les autres théoriciens de la déviance et de la marge.

Pour l'auteur du *Pays de l'éclairement*, l'homme (considéré) normal est celui qui est pourtant « littéralement drogu[é] par l'ignorance », « hallucin[é] [...], incapable de voir les choses "comme elles sont" » (PE, p. 16). Cette méprise relève à la fois d'une « atrophie de la sensibilité » (PE, p. 54) que l'auteur reconnaît chez la plupart des hommes et d'une mécompréhension des plans perceptifs :

Le peyotl [...] me révéla que la perception commune et la perception normale étaient deux choses tout à fait différentes, et que nous les confondons uniquement parce que nous formons une idée incorrecte des pouvoirs de nos sens. Ces pouvoirs sont infiniment plus étendus que nous ne l'imaginons. Seulement, pour des motifs que je ne puis expliquer, *nous ne recevons habituellement que le tiers ou le quart des messages que nos organes ont la capacité de nous transmettre*¹⁰³. (PE, p. 51)

Aussi ce que voit Duits au travers du peyotl est assurément hors du commun; cependant, cela n'a rien de surnaturel :

Ma perception ne se distinguait par rien de fondamental de celle que je possède ordinairement. Elle était seulement plus rapide, plus délicate, plus étendue. [...] Le spectacle était si *naturel* que je fus moins étonné de le voir que de ne pouvoir en jouir que sous l'influence du peyotl. [...] Ma perception ne contenait aucun élément « fantastique ». Je voyais à l'œil nu ce que j'aurais vu à travers un télescope [...] Mais la force, la pureté de mes impressions, seules, étaient miraculeuses; par leur nature, elles étaient identiques à celles que je recevais tous les jours. (PE, p. 62-63)

Le normal n'est jamais pleinement ni clairement saisi, distingué, reconnu. La drogue le révèle dans sa grandeur; elle permet d'appréhender l'a-normal.

3.2.1 *Le merveilleux normal*

La démarche michaudienne d'expérimentation de la drogue s'inscrit dans ce paradigme. La mescaline entraîne des états psychiques et perceptifs irréguliers. Cependant, ce ne sont pas tant l'au-delà et l'autrement de l'ordinaire qui intéresse Michaux que l'ordinaire lui-même :

¹⁰³ Duits souligne.

[La drogue] ne traduit pas un attrait pour les états artificiels, ni une croyance en des mécanismes mentaux différents (et plus créateurs ou inspirés) de ceux que vit l'homme à l'état ordinaire. C'est le désir de comprendre le « merveilleux normal » qui pousse Michaux à expérimenter¹⁰⁴.

« Le merveilleux normal » est le titre que Michaux donne au premier chapitre des *Grandes épreuves de l'esprit*, dans lequel il se montre très clair sur sa posture expérimentale : « *Je voudrais dévoiler le « normal », le méconnu, l'insoupçonné, l'incroyable, l'énorme normal. L'anormal me l'a fait connaître.* » (GEE, p. 9)¹⁰⁵ L'intoxication, dès lors, n'est plus si différente de la condition normale : ce qui change, c'est le point de vue du sujet, son attention se voyant modifiée par le psychotrope :

[...] de quantité de façons, la drogue prend en traître, découvre, démasque des opérations mentales, mettant de la conscience où l'on n'en avait aucune, et parallèlement en enlevant là où toujours on en avait eu, étrange jeu de tiroirs dont il faut, semble-t-il, que les uns se ferment pour que d'autres s'ouvrent. Détectables alors, ces multiples fonctionnements, qui dans l'État naturel se dérobent, je pars ici à leur recherche — à froid. Il me faut les retrouver changés sans doute, mais non totalement, utilisation d'un même instrument qui ne peut pas être tellement différente. (GEE, p. 12)

La mescaline, moins qu'un moyen de franchir les limites qui séparent l'ordinaire de l'extraordinaire, apparaît davantage comme un outil qui permet de mettre en évidence des phénomènes relevant du fonctionnement de la pensée qui, habituellement, sont insaisissables :

Microphénomène par excellence, le penser, ses multiples prises, ses multiples micro-opérations silencieuses de déboîtements, d'alignements, de parallélismes, de déplacements, de substitutions (avant d'aboutir à une macropensée, une pensée panoramique) échappent et doivent échapper. Elles ne peuvent se suivre qu'exceptionnellement sous le microscope d'une attention forcenée, lorsque l'esprit monstrueusement surexcité, par exemple sous l'effet de la mescaline à

¹⁰⁴ Brigitte Ouvry-Vial, *Henri Michaux, Qui êtes-vous ?* Lyon, La manufacture, 1983, p. 202.

¹⁰⁵ Michaux souligne.

haute dose, son champ modifié, voit ses pensées comme des particules, apparaissant et disparaissant à des vitesses prodigieuses. (GEE, p. 12)

Michaux ne franchit la frontière de l'ordinaire que pour mieux y revenir, comme on s'éloigne d'un objet pour parvenir à mieux le saisir dans son entièreté. Aussi la voie empruntée par le poète est-elle celle du détournement : il s'agit de passer par les dérangements et les défaillances pour, en définitive, re-trouver un fonctionnement effectif et opérant :

Comme le corps (ses organes et ses fonctions) a été connu principalement et dévoilé, non pas par les prouesses des forts, mais par les troubles des faibles, des malades, des infirmes, des blessés (la santé étant silencieuse et source de cette impression immensément erronée que tout va de soi), ce sont les perturbations de l'esprit, ses dysfonctionnements qui seront mes enseignants. Plus que le trop excellent « savoir-penser » des métaphysiciens, ce sont les démences, les arriérations, les délires, les extases et les agonies, le « ne plus savoir-penser », qui véritablement sont appelés à « nous découvrir ». (GEE, p. 14)

L'extraordinaire ne se trouve pas dans les phénomènes perceptifs et psychiques engendrés par la mescaline, il ne réside pas dans « l'infime permanent séisme » (MM, p. 60), dans les « rythmes grotesques, entraînants et glissants » (IT, p. 55) ou dans les « visions de cristaux, de pierres précieuses, de diamants » (CPG, p. 11), mais dans la reconnaissance que Michaux peut désormais (ré)effectuer : « Il saisit alors son "saisir", état tout à fait hors de l'ordinaire, spectacle unique, aubaine [...] » (GEE, p. 12). Ce qui est inhabituel, c'est de « dévoiler les mécanismes complexes [...] qui font de l'homme avant tout un opérateur. » (GEE, p. 9)

3.3 La folie

La drogue et la folie ont été en maintes reprises rapprochées, voire confondues. Le fou, marginalisé, enfermé, dont l'allure, les gestes et le langage paraissent au « sain d'esprit » obscurs et insolites, constitue assurément la figure la plus représentative de la marginalité. Elle trouve écho dans celle du drogué. Considéré comme un « étranger au groupe¹⁰⁶ » du fait de son *problème* de consommation, il est menacé de réclusion — en prison, en clinique de désintoxication ou dans la rue, qui, sans être précisément un lieu coercitif, marque tout de même l'exclusion du sujet, identifié dorénavant comme un itinérant. Le drogué est un individu qui dépasse les limites définies et fixées par la société.

Ce rapport de proximité entre drogue et folie est aisément repérable dans les textes que nous étudions. De Quincey, à ce propos, affirme que l'opium le jette dans une « torpeur intellectuelle » [*intellectual torpor*] (CEOE, p. 131) et parle de ses rêves et rêveries d'opiomane comme des générateurs de l'« oppression et l'angoisse de la folie » [*an oppression as of madness*] (CEOE, p. 145)¹⁰⁷. Baudelaire avance quant à lui que l'ivresse hachichine apparaît « comme une véritable folie, au moins comme une niaiserie maniaque » (PA, p. 39) aux yeux de celui qui, n'ayant pour sa part rien consommé, assiste aux comportements saugrenus d'un individu ou d'un groupe de personnes sous l'influence du chanvre. Le poète rapporte à cet effet le cas de ce pianiste qui, se retrouvant sans le savoir en présence d'une assistance intoxiquée, ne sait pas « s'il a affaire à de véritables fous ou à des gens qui simulent la folie » (PA, p. 40). Un autre « cas », celui de la femme « un peu mûre, curieuse, d'un esprit excitable », rapproche

¹⁰⁶ Becker, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰⁷ Remarquons que la traduction française ajoute littéralement l'angoisse à l'oppression, alors que dans la version originale, elle est certes suggérée par le contexte, mais non exprimée en mots.

également folie et consommation du chanvre : cette femme décrit son état comme un « délire » qui rattrape sa « pauvre cervelle », une « irrésistible folie » (PA, p. 50) à laquelle elle ne peut faire autrement que de succomber. Nous avons parlé précédemment de l'excès de vertu et de la vanité du hachichin baudelairien : cet égocentrisme provoqué et motivé par la prise de haschich constitue pour Baudelaire une « monomanie », terme emprunté au vocabulaire des aliénistes de l'époque¹⁰⁸ qui achève de faire de l'adepte du chanvre un délirant. Au-delà de ces liens plus explicites, nous relevons un autre parallèle entre drogue et folie dans l'intérêt nouveau du drogué pour les mots et les jeux langagiers que remarque Baudelaire dans l'ivresse hachichine :

Les mots les plus simples, les idées les plus triviales prennent une physionomie bizarre et nouvelle [...] Des ressemblances et des rapprochements incongrus, impossibles à prévoir, des jeux de mots interminables, des ébauches de comique, jaillissent continuellement de votre cerveau. (PA, p. 39)

Cette inclination soudaine pour le ludisme langagier rappelle le plaisir que prennent certains malades mentaux, en particulier des schizophrènes, dans la manipulation des mots, dans le détournement sémantique et dans l'invention langagière : la « schizographie¹⁰⁹ » dont parle Michèle Nevert dans *Des mots pour décomprendre* ou aux « écrits bruts »¹¹⁰ auxquels se réfère Michel Thévoz pour considérer les productions

¹⁰⁸ La monomanie désigne un délire caractérisé par une fixation de l'esprit sur un objet unique.

¹⁰⁹ La schizographie consiste en le pendant écrit de la schizophasie, qui désigne un trouble profond du langage chez certains psychotiques (mais aussi chez des sujets aphasiques), trouble qui se manifeste par des détournements et des irrégularités (au plan du vocabulaire, de l'expression, de la prononciation, etc.) dans le/du discours tenu : « la schizophasie se présente comme une production fluente, euarthrique, euprosodique (parfois théâtrale) et comporte des déviations de tout ordre. » (Michèle Nevert, « La schizographie ou l'écriture indocile », chap. dans *Des mots pour décomprendre* (p. 79-109), Cadiac, Balzac, « L'écriture indocile », 1993, p. 79.) La schizographie, en ce sens, se définit comme une déviation linguistique qui peut agir tant « au niveau du graphe (néographie), de la lettre (dysorthographe, glossographie), du mot (déviation monémiques et verbales; néologismes), de la phrase (dyssyntaxie; discours antonymique; glossomanie) et du texte (incohérence) ». (*Ibid.*, p. 80)

¹¹⁰ Thévoz forge ce terme par analogie avec celui d'« art brut », inventé par Jean Dubuffet. Par « écrits bruts », Thévoz entend : « [...] des textes produits par des personnes "ignorantes" ou réfractaires à la "culture des cultivés", insoucieuses des modèles du passé, indifférentes aux

écrites des malades mentaux constituent des exemples de cette volonté de déconstruire et de se réappropriier les mots, la phrase, la syntaxe ou même le signe graphique. Le fou, en ce sens, ne se contenterait pas d'écrire *sur* sa folie, mais de l'écrire, de la mettre en mots, c'est-à-dire de donner à son expression la forme, le rythme, l'allure des troubles qu'il ressent : « le malade mental prend sa propre folie comme objet de son expression, [et] la transmet doublement par la forme même que revêt sa production¹¹¹. » Le hachichin des *Paradis artificiels* semble faire de même : le langage ne lui sert plus qu'à dépeindre son état, mais s'accorde désormais aux dérangements psychiques ressentis. Le drogué n'a pas seulement l'apparence du fou, il emprunte également son expression.

Jeanneau note chez Michaux un mésusage langagier similaire :

Cette « *impossibilité d'hésitation* » qui fait du schizophrène un pantin impuissant, il la retrouve dans le maniérisme, dans la surcharge incoercible de la lettre, du vocabulaire, de la syntaxe, du dessin : répétitions, bourrage bien connu de ceux qui sont intéressés à l'art psychopathologique¹¹².

Nous reviendrons plus loin sur le rapport, dans le corpus mescalinen, au langage et à l'écriture¹¹³. Contentons-nous pour le moment de remarquer, de concert avec Michaux, que l'expérience de la drogue le jette dans une « folle sémantique » (GEE, p. 51) :

règles du bien écrire (si ce n'est pour les transgresser), totalement étrangères en tout cas au milieu que nous associons aussitôt à l'idée de littérature, celui des écrivains, des éditeurs et des critiques. [...] [Leur production] s'engage sciemment dans les voies les plus étrangères au réseau de communication sociale. Cela ressort principalement de l'aversion de ces auteurs pour le vocabulaire et les règles syntaxiques et orthographiques, et de leur inclination à modifier le système de la langue, comme s'il voulait rendre celle-ci plus adéquate à leur manière de penser. [...] Leur humour et leur invention d'écriture semblent avoir pour impulsion une offensive contre la "langue maternelle", ressentie comme une intolérable contrainte.» (Michel Thévoz, « Introduction », chap. dans *Écrits bruts*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, p. 6.)

¹¹¹ Nevert, *op. cit.*, p. 19.

¹¹² A. Jeanneau, « Henri Michaux et la recherche psychopathologique », *L'Évolution psychiatrique*, tome 37, no 2, avril-juin 1972, p. 414-415.

¹¹³ Chapitre IV.

Rêverie en mots qui continuent, maintenant retentissante, véritable casse-tête. Je suis dans les voix et les mots, comme je serais barbotant dans un torrent inégal, passant dans les uns, m'enfonçant dans d'autres, d'autres m'éclaboussant, d'autres me faisant perdre l'équilibre en paraissant m'apostropher. Mots impératifs, d'autres se perdant, comme s'ils allaient ailleurs et lâchaient mon « appareil ». La tête me tourne, tête place publique. (CPG, p. 161)

Cependant, pour Michaux, mais aussi pour Huxley, le lien drogue-folie dépasse la seule contigüité des états, des gestes, ou de la parole du fou et du drogué. Par la drogue, ces auteurs ont le sentiment d'approcher la folie, de *saisir* la réalité du fou (« On saisit la composition en quelque sorte de l'univers de la folie, surtout sa texture. » (MM, p. 175) désormais posé comme un parent, un égal : « [...] le fou d'une heure ou de dix mille, l'un comme l'autre est à présent dans le même mal » (CPG, p. 188). Ainsi, à l'un des témoins présents lors de son expérience, qui l'interroge sur la possibilité de compréhension de la maladie mentale que procure la mescaline, Huxley répond affirmativement et avec aplomb : « "So you think you know where madness lies?" My answer was a convinced and heartleft, "Yes". » (DOP, p. 57) Pour l'auteur de *The Doors of Perception*, la drogue permet de connaître la « partie paradisiaque de la schizophrénie » [*the heavenly part of schizophrenia*] (DOP, p. 54). Michaux a de même l'impression d'accéder par la drogue à la réalité du fou : le temps de l'intoxication, le drogué, dans un état similaire à celui du malade mental, comprendrait ce que ce dernier vit, ressent, pense : il sera « convaincu d'avoir appréhendé l'essence même de la folie grâce à la mescaline¹¹⁴. »

Seules l'intention et la durée (« Dans l'emprisonnement mescalinen, on est sauvé par le peu de durée [...] » (MM, p. 160) viennent, aux yeux de Michaux, différencier le drogué du fou. Le premier se jette volontairement et pour quelques moments dans la folie (il faut dire que le drogué auquel se réfère le poète est un explorateur occasionnel,

¹¹⁴ Brun, Henri Michaux ou le corps halluciné, op. cit., p. 29.

à son image, plutôt qu'un toxicomane). Le second la subit, sans possibilité d'y mettre fin :

Si l'étrangeté n'est que pour quelques heures, et parce qu'il l'a bien voulu, il s'y intéresse. [...] Il est au spectacle. Il s'est drogué pour être à ce spectacle qui, même s'il est excessif, va dans peu d'heures s'atténuer et au naturel à présent regretté. L'aliéné permanent et involontaire, ces spectacles ne l'intéressent pas. Il voudrait en sortir, il voudrait échapper. (GPG, p. 187-188)

De même, chez Huxley, le temps d'intoxication distingue-t-il les deux états : le schizophrène est comme un homme sous l'effet permanent de la mescaline [*The schizophrenic is like a man permanently under the influence of mescaline*]. Si le fou et le drogué partagent une même incapacité à trouver refuge dans le sens courant, à séparer l'expérience hors du commun de la réalité, ils se différencient par la possibilité (effective ou non) d'un retour à la réalité : « [...] (unlike the mescaline taker) [schizophrenics] do not know when, if ever, they will be permitted to return to the reassuring banality ». (HH, p. 139)

Mais cette différence tient davantage d'un souci d'explication et de précision que d'une volonté de discrimination : folie et drogue sont des états fondamentalement similaires — au point, chez Michaux surtout, de se confondre : « La Mescaline, affirme-t-il catégoriquement dans *Misérable Miracle*, est une expérience de la folie. » (MM, p. 81) La présence, dans chacun des volumes du corpus mescaliniens, d'un chapitre ou d'une section qui esquissent des liens entre drogue et folie le prouve bien¹¹⁵ : la cinquième partie de *Misérable miracle* et la huitième des *Grandes épreuves de l'esprit*, respectivement intitulées « Expérience de la folie » et « Aliénation expérimentale », reconnaissent d'emblée l'expérimentation de la drogue comme une appréhension de la

¹¹⁵ L'intérêt de Michaux pour la maladie mentale dépasse le cadre de ses expérimentations et de ses écrits mescaliniens. On sait qu'il a lu de nombreuses études psychiatriques, côtoyé des psychiatres, visité des hôpitaux, s'est intéressé aux dessins des malades mentaux...

maladie mentale. Dans « Expérience de la folie », Michaux décrit une séance en particulier au cours de laquelle, ayant absorbé par erreur une trop grande dose de mescaline, il bascule dans le délire (nous y reviendrons un peu plus loin); dans « Aliénation expérimentale », le poète dépeint l'expérimentation psychotrope comme une « expérience d'aliénation ». Il affirme vouloir exposer « quelques modèles d'enchaînements défectueux qui s'établissent alors, et qui doivent, semble-t-il, n'être pas bien différents de ce qui se passe dans beaucoup de maladies mentales, non provoquées » (GEE, p. 165). Le propos tenu dans le cinquième chapitre de *Connaissance par les gouffres*, « Situations-gouffres. Difficultés et problèmes que rencontre l'aliéné », va dans le même sens : ici, toutefois, le poète s'efface pour laisser toute la place à « l'aliéné » : les « situations » répertoriées par Michaux (de « l'impression d'étrange, d'étranger » en passant par les hallucinations — visuelles, auditives, gustatives, olfactives, tactiles —, les « ennuis » avec la pensée, jusqu'à la « fièvre mentale », la mégalomanie et la schizophrénie) sont surtout celles vécues par « ses frères sans le savoir » (CPG, p. 177). L'analogie avec les phénomènes vécus dans la mescaline demeure, mais elle se révèle plus implicite; le lecteur qui a pris connaissance des volumes précédents, toutefois, ne peut passer à côté de la parenté d'état entre le fou et « celui qui par la mescaline a été agressé, qui par le dedans, et presque métaphoriquement a connu l'aliénation mentale » (CPG, p. 177). Finalement, la troisième partie de *L'infini turbulent*, « Domaine mescalinen et domaines voisins », sans être exclusivement consacrée au rapport entre drogue et folie, le réaffirme tout de même en quelques endroits. En considérant le LSD, Michaux affirme que cette substance a deux tempos : l'un, proche du rythme mescalinen, est « très rapide — trop rapide » (IT, p. 194); l'autre est à l'inverse « très, très lent » (IT, p. 195). Les deux, cependant, sont « anormaux, psychotiques » (IT, p. 195). Plus loin dans le chapitre, il compare les dessins des schizophrènes et ceux des sujets sous mescaline. Il leur trouve surtout des dissemblances. Les dessins des sujets sous mescaline présentent, selon Michaux, des traits « souvent simplifiés, lancés, exaltés »; si la fougue augmente, les « traits deviennent tout à fait brouillons, les formes sont raturées, brutalisées, traversées, illisibles, donnant l'impression générale de brassage (parfois de tourbillon). » À différents moments apparaissent « des lignes parallèles [...] lignes de spiritualité, lignes

d'applaudissement. » Certains dessins « montrent le fouillis, le remplissage à l'extrême de la feuille de papier, figures et formes entassées, enchevêtrées, *ambiguës*. » (IT, p. 168-169) Les dessins des schizophrènes, pour leur part, sont « tout différents »,

exprimant [...] : Rigidité. Inflexibilité. Immobilité. Régentés autant que dessinés. Faits (sans pour cela être décoratifs) d'éléments décoratifs, d'ornementation monotone, stéréotypée, d'un « géométrisme morbide ». Lignes appliquées, sans élan, monotones, disant vie arrêtée, temps arrêté. Mouvements lents ou absents. (IT, p. 170-171).

Michaux reconnaît davantage de parenté avec les productions plastiques des maniaques, décrites comme suit : « Précipitation des mouvements, brusquerie des traits, violences des couleurs attestent au moins un caractère qui leur est commun : l'accélération de leur tempo. » (IT, p. 171.) Michaux revient également sur son expérience de la folie relatée dans *Misérable miracle*, pour la qualifier de « folie mescaliniennne ». Il propose ce terme pour remplacer celui de « schizophrénie expérimentale » qu'il a « après plusieurs psychiatres¹¹⁶ [...] répété dans *Misérable miracle* », « tout en le trouvant suspect » (IT, p. 168). Cette prise de position illustre bien l'attitude de Michaux envers l'intérêt psychiatrique pour la drogue. D'une part, il s'inscrit, comme le souligne très justement Anne Brun¹¹⁷, dans sa continuité, en reprenant l'hypothèse esquissée depuis le XIX^e siècle d'une parenté entre la drogue et la folie. D'autre part, il s'en distancie, forgeant un vocabulaire propre, conforme à son expérience personnelle.

¹¹⁶ Dans la suite de ce passage, Michaux parle « de psychiatres américains [qui] ont proposé [...] pour la psychose qui apparaîtrait après l'absorption de L.S.D. 25, les termes de "experimental psychosis" et de "model psychosis" » (IT, p. 168). Il cite par la suite, en note de bas de page, l'étude « Experimental psychiatry » que font paraître en 1955, Max Rinkel et Salomon dans le *American journal of psychiatry*.

¹¹⁷ Brun, Henri Michaux ou le corps halluciné, op. cit., p. 29.

3.3.1 Aliénisme et psychiatrie : sur l'équivalence postulée du fou et du drogué

L'inscription de l'expérimentation michaudienne dans une certaine tradition psychiatrique n'est pas fortuite. Elle révèle en fait la proximité des textes de la drogue avec ce domaine et met en lumière une conception largement diffusée, discutée et étudiée, celle de la drogue comme outil (pour le l'aliéniste, le psychiatre) pour mieux comprendre la maladie mentale.

En effet, drogue et maladie mentale sont, dès les années 1820 et tout au long du siècle de Baudelaire et de Quincey, fréquemment associées par les médecins et les aliénistes :

Parmi les risques encourus par l'abus de substances psycho-actives, il en est un qui mérite une attention particulière : celui qui relie l'usage abusif aux maladies de l'esprit : « L'abus du vin, des liqueurs, des infusions opiacées aromatiques produit un grand nombre d'aliénations » nous dit Esquirol vers 1820. [...] Les *Annales médico-psychologiques* de 1852 attirent à nouveau l'attention sur le nombre important de cas d'aliénation mentale observés à Constantine, tous dus à l'abus du haschich. [...] Parallèlement à ces risques d'aliénation de longue durée, thèses, ouvrages de médecines et quotidiens politiques rapportent fréquemment des cas de fureur incontrôlable, de bouffées délirantes, frappant soudainement les tériakis ou les hachichins¹¹⁸ [...].

Cette confusion ne tient pas seulement aux effets de la drogue et de son pouvoir potentiel de susciter l'aliénation : le développement du vocabulaire médical tend lui aussi à faire de la consommation (abusive) de la drogue une pathologie. L'histoire des termes « toxicomane » et « toxicomanie » est à cet effet révélatrice. En 1874, Fiedler¹¹⁹ utilise pour la première fois le mot « morphiumpsychose » pour parler des cas cliniques d'intoxication à la morphine. L'année suivante, Édouard Levinstein publie une

¹¹⁸ Yvorel, *op. cit.*, p. 67.

¹¹⁹ Nous résumons ici l'exposé d'Yvorel à ce sujet (*Ibid.*, p. 84-92).

communication sous le titre *Über Morphiumsucht*. « Sucht » se traduisant par « manie », « morphiumsucht » devient en français « morphiomanie » ou « morphinomanie ». Le terme forgé par Levinstein, mais plus encore le modèle clinique qu'il propose, vont rapidement se répandre dans la communauté des aliénistes : ceux-ci sont conduits à « "relire", à rebaptiser certaines intoxications anciennes, et à désigner la plupart des intoxications nouvelles engendrées par les progrès de la chimie et de la pharmacie¹²⁰. » Suivront ainsi, sur le même modèle, les appellations d'éthéromane/éthéromanie (introduites en 1885 par Eugène de Beluze), cocaïnomanie/cocaïnomanie (créés par Benjamin Ball en 1891), etc. Le terme « toxicomanie » est pour sa part utilisé pour la première fois par la Société de médecine et de chirurgie pratique en 1899. La toxicomanie est considérée comme une pathologie réunissant l'ensemble des morphinomanes, cocaïnomanes, éthéromanes, dipsomanes, etc. Le Dr Louis Viel fait paraître, en 1909, l'article « La toxicomanie » dans *La Presse médicale*. L'usage systématique, depuis déjà plus de trente ans, du substantif « manie » scelle la contiguïté entre drogue et folie : « "manie" peut renvoyer à l'idée de folie, ce qui renforce alors le lien déjà constitué entre "poisons de l'esprit" et "maladies de l'esprit"¹²¹. »

3.3.1.1 Haschich et aliénation mentale

Il serait difficile d'aborder la question du rapport entre drogue et folie sans mentionner la contribution en ce domaine de l'aliéniste Jacques-Joseph Moreau (de

¹²⁰ *Ibid.*, p. 89.

¹²¹ *Ibid.*, p. 92. Yvoret précise cependant que si l'appellation « manie » suppose l'irresponsabilité de l'individu pour cause de troubles mentaux, elle peut en même temps suggérer sa responsabilité, la manie étant aussi entendue comme « une idée obsédante, une passion funeste, une incapacité à réfréner ses instincts » (p. 92). Les termes comme morphinomanie ou éthéromanie « renforcent donc ce que certains ont appelé "l'intransitivité" [c'est-à-dire l'influence négative exercée par un individu sur lui-même; c.f. Jean Dugarin et Patrice Nomine, « Attribution, intransitivité, substantivité », *Journées de Bruxelles*, 1989, ex. dact., p. 3.] de l'usage de stupéfiants [...] Aux deux extrémités de l'acception du même terme, nous pouvons donc trouver un usager responsable de son comportement ou un malade mental irresponsable, tous les dosages entre ces deux pôles étant envisageables. » (*Ibid.*)

Tours), fondateur du Club des hachichins et auteur de l'étude susnommée, *Du haschich et de l'aliénation mentale*. Ayant lui-même goûté le chanvre et expérimenté ses effets, Moreau étend son expérience personnelle à un domaine plus vaste, celui de l'aliénation mentale :

La curiosité seule m'avait d'abord porté à expérimenter par moi-même les effets du haschich. Un peu plus tard, je n'ai aucune difficulté à en faire l'aveu, je me défendais mal contre le souvenir irritant des sensations dont je lui avais été redevable; mais qu'il me soit permis d'ajouter que, dès le printemps, j'étais mû, encore par des motifs d'un autre ordre. Voici ces motifs : J'avais vu dans le haschich, ou plutôt dans son action sur les facultés morales, un moyen puissant, unique, d'exploration en matière de pathogénie mentale; je m'étais persuadé que par elle on devait pouvoir être initié aux mystères de l'aliénation, remonter à la source cachée de ces désordres si nombreux, si variés, si étranges qu'on a l'habitude de désigner sous le nom collectif de *folie*¹²².

Haschich et folie sont rapprochés en ce que les perturbations intellectuelles et physiques du premier sont jugées par l'aliéniste similaires à celles occasionnées par la seconde : Moreau passe de la sorte en revue divers effets du chanvre qu'il prend toujours soin de relier aux désordres observés chez les aliénés; si le premier de ces « phénomènes » (selon le terme de Moreau), appelé le « sentiment de bonheur », nous laisse plus dubitative lorsque vient le temps d'établir une corrélation entre folie et ivresse hachichine, l'« excitation, [la] dissociations des idées », l'« erreur sur le temps et l'espace », le « développement d'une sensibilité de l'ouïe » les « idées fixes, [les] convictions délirantes », la « lésion des affections » (entendu au sens vieilli d'état affectif), les « impulsions irrésistibles », les « illusions, [les] hallucinations » consistent en effet en des manifestations pouvant être associée tant à la drogue qu'à la maladie mentale. Cependant, l'étude de Moreau va plus loin qu'une comparaison ou une correspondance entre deux états : il propose, dans le dernier chapitre de *Du haschich et de l'aliénation mentale*, de considérer le chanvre non seulement comme un outil pour

¹²² Jacques-Joseph Moreau (de Tours), *Du haschich et de l'aliénation mentale. Études psychiatriques*, Paris, Librairie de Fortin, Masson et cie, 1845, p. 29-30. En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k768978.r=moreau+de+tours.langFR>

comprendre la folie, mais encore pour potentiellement la traiter. De l'opium, désigné par la médecine comme médicament pour contrer des dizaines de maux physiques¹²³, la psychologie naissante, par le concours de Moreau, en vient au haschich, désormais considéré comme un adjuvant thérapeutique :

Si l'on rappelle les détails dans lesquels nous sommes entrés relativement au genre d'influence qu'exerce l'extrait de chanvre indien sur les fonctions cérébrales, nous aurons lieu de nous étonner qu'une substance aussi énergique, qui depuis des siècles est en usage dans les pays orientaux, soit restée à peu près inconnue en Europe, et que l'on ait pas songé à en tirer partie pour la thérapeutique. [...] Quels que soient les effets du haschich, n'est-il pas évident, pour ainsi dire, sous la main de tous les gens de l'art qui pourraient, dans une foule de cas, et je ne doute pas, au grand avantage de la science, utiliser la puissante action de ce médicament? Pour moi, dès que je fus à même d'en apprécier les effets [...] je songeai aux avantages qu'il serait possible d'en retirer dans l'étude de la folie d'abord, peut-être aussi dans le traitement qu'il convient de diriger contre cette maladie¹²⁴.

Cependant, les résultats sont moins concluants que n'est hardi l'enthousiasme de Moreau; après avoir administré une dose de chanvre à des patients « déments », à des « mélancoliques » et à des « aliénés stupides », il doit avouer que peu de choses se sont produites, sinon, chez deux des mélancoliques, pour lesquels l'aliéniste note ces résultats mitigés :

[...] au bout de cinq à six heures, [ils] ont éprouvé une excitation assez vive avec tous les caractères de gaieté et de bavardage que nous lui connaissons. L'un d'eux surtout, à qui depuis plus de neuf mois il n'était peut-être pas arrivé de proférer plus de dix paroles dans une journée, tourmenté qu'il était constamment par des terreurs imaginaires et des idées fixes, ne cessa de causer, de rire, de faire, comme on dit, des folies, pendant toute une journée. Chose digne de remarque! Rarement je trouvai à ses paroles quelques rapports avec les idées qui le préoccupent

¹²³ « Fièvres intermittentes, choléra, syphilis, tuberculose, folie et même insomnie, ces exemples ne font qu'illustrer un phénomène global : dresser la liste des affections pour lesquelles l'opium est, sous une forme ou une autre, recommandé, c'est faire l'index d'un traité nosographique. » (Yvorel, *op. cit.*, p. 16.)

¹²⁴ Moreau, *op. cit.*, p. 414-416.

habituellement. Quoi qu'il en soit, l'excitation passée, l'un et l'autre sont bientôt retombés dans leur état antérieur¹²⁵.

Les observations de Moreau, dans la suite de l'étude, quant aux expérimentations menées avec d'autres patients ne lui permettent pas de conclure à un effet véritablement curatif du haschich. Dans certains cas, l'aliéniste ne peut que relever quelques « améliorations » ou changements notables dans le comportement, par exemple pour un aliéné qui, grâce au chanvre, parviendrait tout à coup à « juge[r] sainement sa situation¹²⁶ » ou pour un autre dont « l'état en général [...] est bien évidemment amélioré¹²⁷ ». Les conclusions paraissent plus probantes dans d'autres cas : un patient pourrait, selon Moreau, être « considéré comme guéri¹²⁸ » ; un autre aurait « quitt[é] l'hospice en parfaite santé¹²⁹ ». À ce tableau s'ajoutent cependant certains échecs, comme pour ce malade atteint d'hallucinations auditives et pour lequel l'aliéniste doit bien avouer que « ce n'est point un cas de guérison [qu'il] consigne [...], puisque le malade est encore dans l'hospice à l'heure qu'il est¹³⁰. »

3.3.1.2 Mescaline, LSD et schizophrénie

Ce sont peut-être ces résultats discutables qui incitent Baudelaire à remettre en cause les théories de Moreau de Tours, dans une note de bas de page insérée dans *Du vin et du haschich comparés comme moyens de multiplication de l'individualité*. Sans le nommer directement ni citer explicitement son étude, le poète soulève un sérieux doute sur la possibilité d'une proximité entre haschich et aliénation mentale :

¹²⁵ *Ibid.*, p. 403.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 410.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 426.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 418.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 431.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 413.

Il ne faut mentionner que pour mémoire la tentative faite récemment pour appliquer le haschich à la cure de la folie. Le fou qui prend du haschich contracte une folie qui chasse l'autre, et quand l'ivresse est passée, la vraie folie, qui est l'état normal du fou, reprend son empire, comme chez nous la raison et la santé. Quelqu'un s'est donné la peine d'écrire un livre là-dessus. Le médecin qui a inventé ce beau système n'est pas le moins du monde philosophe¹³¹.

Quoi qu'il en soit des réticences (et de la moquerie) de Baudelaire¹³², il faut remarquer que les conclusions certes critiquables de Moreau quant aux propriétés thérapeutiques et curatives du chanvre n'ont pas freiné les recherches sur le sujet. Au fameux aliéniste hachichin succéderont plusieurs médecins, psychiatres, chimistes, etc. qui, comme lui, considéreront la drogue comme un éventuel agent révélateur et guérisseur de la folie, et se soumettront eux-mêmes aux psychotropes pour alimenter leurs recherches. Dans l'introduction des *Voix de l'extase*, Bonnasse nomme entre autres « le chimiste allemand Heffter, le physicien texan John Briggs, [le] médecin et romancier S. Weir Mitchell [...] ou le sexologue Havelock Ellis [...], le philosophe et psychologue William James¹³³ », sans oublier Albert Hofmann et Timothy Leary. Aussi le XX^e siècle (au moins sa première moitié), loin de juger farfelues les thèses de Moreau, poursuit les recherches initiées par l'aliéniste. La psychiatrie moderne, toutefois, s'intéresse moins au haschich, un psychotrope dont l'action se révèle somme toute plus ou moins puissante, qu'aux produits synthétisés en laboratoire, comme le LSD et la mescaline qui, croit-on, peuvent provoquer une psychose (ou à tout le moins, jeter le sujet dans un état mental très proche de ce déséquilibre) : « Kluver (1928) et Beringer (1927, 1932), ont considéré les phénomènes induits par la mescaline comme de nature psychotique de même que Guttman (1936), Stockings (1940) et Morselli (1936)¹³⁴. » Hoffer et Osmond soulignent que les chercheurs américains (dans les années 1950) ont été particulièrement frappés par la parenté qu'ils ont reconnue entre les troubles schizophréniques et ceux

¹³¹ Baudelaire, « Du vin et du haschich », *op. cit.*, p. 187.

¹³² Pourtant, Baudelaire a pris part, comme nous l'avons déjà dit, à quelques réunions du Club des hachichins. Il faut croire que les expérimentations de Moreau et ses acolytes ne l'ont pas impressionné...

¹³³ Bonnasse, *op. cit.*, p. 8.

¹³⁴ Jean-Pierre Valla, *L'expérience hallucinogène*, Paris, Masson, 1983, p. 160.

occasionnés par le LSD : « They were impressed with the similarity between the LSD experience and if one may call it so, the schizophrenic experience¹³⁵ ». Un terme est forgé, « model-psychose » (par Beringer, selon Valla) ou psychose expérimentale (à laquelle se réfère Michaux, comme nous l'avons vu plus haut), pour désigner le délire psychotique induit par la drogue.

Des cliniques psychiatriques, comme, en France, l'hôpital Sainte-Anne, se font ainsi le théâtre de séances au cours desquelles une substance psychotrope est administrée à un patient, sous l'œil attentif de quelques psychiatres (dont Jean Delay¹³⁶). Ceux-ci tentent de reconnaître dans les réactions du cobaye les traits de quelques maux psychiques observés chez leurs patients psychotiques. Michaux, qui a pris part à certaines de ces expériences de « psychose expérimentale » (avant de poursuivre en solo, dans l'intimité de sa demeure) rapporte d'ailleurs une de ses séances dans *Connaissance par les gouffres*. Le protocole expérimental d'une de ces expérimentations a été publié dans la revue *L'Infini*¹³⁷. À l'extérieur des hôpitaux, des séances similaires sont conduites : c'est à une telle expérience que se soumet Huxley dans *The Doors of Perception*. Dans la foulée de ces expérimentations, des thérapies au cours desquelles est utilisé le LSD sont mises au point et éprouvées dans les années 1940 à 1960 aux États-Unis¹³⁸. Hoffer et Osmond différencient deux types : l'un, où l'hallucinogène (administré en petite quantité), considéré comme un « psychoadjuvant », facilite la thérapie en permettant une exploration complète de la psyché ; l'autre, où le LSD (donné en dose beaucoup plus massive) sert ouvertement à faire entrer le patient dans un état

¹³⁵ Hoffer et Osmond, *op. cit.*, p. 128.

¹³⁶ Psychiatre et neurologue français, il a entre autres élaboré (avec Deniker) une classification des substances psychotropes. C'est en présence, entre autres, de Delay, que Michaux a fait, sous contrôle médical, une expérience de la psilocybine.

¹³⁷ Henri Michaux, « 14 H 07 », *L'Infini*, no 61, 1998, p. 11-18.

¹³⁸ Comme le souligne Hewitt dans sa thèse, l'assimilation de la drogue et de la maladie mentale à cette époque aux États-Unis n'a pas seulement conduit la communauté scientifique à poser des hypothèses et à mener des expérimentations dans l'espoir de mieux comprendre et de traiter la folie. Elle a également largement contribué à l'interdiction du LSD en sol américain (en particulier lors du *Senate Hearings* de 1966, où différents intervenants se sont basés sur cette parenté pour démontrer la dangerosité du produit). (Hewitt, *op. cit.*, p. 216-218.)

« psychédélique¹³⁹ ». La thérapie, dans ce second cas, devient secondaire, se mettant au service de l'expérience psychédélique : « [...] in this method, psychotherapy is adjuvant to the psychedelic experience¹⁴⁰ ».

La proximité observée entre la drogue et la folie conduit aussi les chercheurs à esquisser différentes théories concernant les causes et les origines des troubles dans la schizophrénie, en prenant pour modèle l'action de substances hallucinogènes comme le LSD. L'« hypothèse d'une sécrétion anormale par l'organisme de substances chimiques responsables de cette maladie¹⁴¹ » s'impose. Les travaux d'Osmond et Smythies (en 1952), d'Hoffer et Osmond (la même année) et d'Hoffer, Osmond et Smythies (en 1954), dédiés à la thèse des causes biochimiques de la schizophrénie¹⁴², sont assurément les plus illustratifs et les plus importants en ce domaine. Ces chercheurs ont observé des similarités entre la mescaline et l'adrénaline (du point de vue moléculaire) qui les ont conduits à postuler chez les psychotiques un dérèglement biochimique par lequel l'adrénaline se retrouve à agir comme une substance toxique. La schizophrénie consisterait de la sorte en une espèce d'auto-intoxication par des substances naturellement produites par le corps. Les travaux de Wooley, entre autres, sur le rôle de la sérotonine dans la schizophrénie et la possibilité d'en traiter les effets au moyen du LSD s'inscrivent dans le même sens¹⁴³. Huxley et Michaux, d'ailleurs, font référence à la théorie biochimique de la schizophrénie dans leurs écrits. Le premier le fait de façon

¹³⁹ Cette thérapie a également servi à traiter des alcooliques. Sachant que l'alcoolique débute généralement sa rémission après avoir vécu un épisode au cours duquel il a eu l'impression de toucher le fond (*hit the bottom*) et considérant que le délirium trémens représente le point culminant de cette expérience, les chercheurs ont considéré que l'état psychédélique induit par le LSD pouvait agir au même titre que le délire alcoolique en provoquant un tournant décisif (*a turning point*) dans la vie du patient (qui fait par la suite ses premiers pas vers la guérison) tout en lui épargnant souffrances et incommodités. Voir à ce sujet Hoffer et Osmond, *op. cit.*, p. 153-168.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 149.

¹⁴¹ Valla, *op. cit.*, p. 160.

¹⁴² Hoffer et Osmond, *op. cit.*, p. 129.

¹⁴³ Hewitt explique comment les recherches, dans les années de la contre-culture américaine, sur le LSD en tant qu'agent thérapeutique ou « remède » pour la folie a conduit à la mise au point des neuroleptiques pour le traitement des psychoses. (Hewitt, *op. cit.*, p. 201-204)

explicite (sans toutefois nommer Osmond qu'il identifie comme un jeune psychiatre anglais travaillant au Canada) et résume l'avancée de la recherche en cette matière¹⁴⁴; le second y fait allusion lorsqu'il rapproche « celui qui a pris une drogue hallucinogène » de « celui qui n'est victime que de la drogue sécrétée en son corps par ses organes mêmes » (CPG, p. 187). Ces auteurs de la drogue se font de la sorte le relais littéraire de la recherche psychiatrique.

3.3.2 Michaux, avec et contre les psychiatres

Plusieurs considèrent que Michaux a apporté une « précieuse collaboration¹⁴⁵ » aux domaines de la psychiatrie et de la psychopathologie par son expérience et ses textes de la drogue. Jeanneau, très enthousiaste, déclare que le poète « apporte à la recherche psychopathologique l'originalité d'une série d'écrits dont la nouveauté et la densité doivent être considérées comme un événement¹⁴⁶ ». Loras renchérit en affirmant que l'auto-analyse menée par le poète est « d'une grande valeur, car elle nous resitue la situation de certains névrosés ou psychoses dans leur monde et dans la relation psychothérapique¹⁴⁷ ».

¹⁴⁴ « [...] a Young English psychiatrist, at present working in Canada, was struck by the close similarity, in chemical composition, between mescaline and adrenalin. Further research revealed that lysergic acid, an extremely potent hallucinogen derived from ergot, has a structural biochemical relationship to the others. Then came the discovery that adrenochrome, which is a product of the decomposition of adrenalin, can produce many of the symptoms observed in mescaline intoxication. But adrenochrome probably occurs spontaneously in the human body. In other words, each one of us may be capable of manufacturing a chemical, minute doses of which are known to cause profound changes in consciousness. Certain of these changes are similar to those which occur in that most characteristic plague of the twentieth century, schizophrenia. » (DOP, p. 11.)

¹⁴⁵ Stéphane Lupasco, « Michaux et la folie », dans Raymond Bellour, (dir. publ.), *Henri Michaux*, op. cit., p. 96.

¹⁴⁶ Jeanneau, op. cit., p. 407.

¹⁴⁷ Loras, op. cit., p. 100.

Toutefois, Michaux se distancie des spécialistes par le rôle qu'il joue au sein des expériences. En effet, il ne se contente pas d'examiner les effets d'une drogue sur un patient, mais se fait lui-même patient. Aussi le savoir que la drogue lui procure sur la folie serait-il différent de ceux des médecins : « Si les psychiatres "se croient au courant de la folie" seulement, c'est qu'ils délèguent l'expérimentation à d'autres au lieu de faire sur eux-mêmes l'épreuve de l'aliénation¹⁴⁸ ». De plus, les séances menées par les psychiatres ont pour but d'identifier des troubles qui correspondent aux affections pathologiques étudiées dans la maladie mentale. Michaux, pour sa part, serait conduit à se détacher de la pathologie pour considérer la folie davantage comme une façon autre d'être, de penser :

[...] de la première édition de *Misérable miracle*, en 1956, aux *Grandes épreuves de l'esprit*, publié en 1966, on passe très sensiblement d'une « auto-analyse » atypique, menée en partie sous l'œil attentif du professeur Delay à l'hôpital Sainte-Anne (précision donnée dans *Connaissance par les gouffres* en 1961), vers la découverte, puis vers l'étude de plus en plus compréhensive de l'aliénation, non plus comme pathologie, mais comme propriété de l'esprit¹⁴⁹.

S'établit ainsi dans les textes de la drogue michaudiens ce que Laurand Gaspar nomme « un sentiment de parenté avec la maladie mentale¹⁵⁰ ». Nous avons de fait illustré plus haut cette filiation. Cependant, en une occasion, Michaux expérimentera de façon plus radicale la folie. Lors d'une séance (rapportée dans *Misérable miracle*¹⁵¹), il calcule mal la dose de mescaline à ingurgiter. Rapidement, il sombre :

JE COULAI. Ce fut une plongée instantanée. Je fermai les yeux pour retrouver les visions, mais c'était inutile, je le savais, c'était fini. Perdu dans une profondeur

¹⁴⁸ Halpern, *op. cit.*, p. 34.

¹⁴⁹ Jérôme Roger, *Henri Michaux. Poésie pour savoir*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 172.

¹⁵⁰ Laurand Gaspar, « Un mouvement nommé Henri Michaux », *La Nouvelle Revue Française*, no 541, février 1998, p. 30.

¹⁵¹ Dans le chapitre V, « Expérience de la folie ».

surprenante, je ne bougeais plus. Quelques secondes s'écoulèrent dans cette stupeur. Et soudain les vagues innombrables de l'océan mescalinen qui débouchaient sur moi me renversaient. Me renversaient, me renversaient, me renversaient, me renversaient, me renversaient. Ça n'allait plus finir, plus jamais. J'étais seul dans la vibration du ravage, sans périphérie, sans annexe, homme-cible qui n'arrive plus à entrer dans ses bureaux. (MM, p. 123-124)

Gravement intoxiqué, le poète ne se sent plus *comme* le fou : il nage en plein délire. Une quarantaine de pages sont ainsi consacrées à ce qu'il nomme « la grande épreuve de l'esprit¹⁵² ». Des visions, des sensations sont, comme dans les expériences précédentes, rapportées. Mais c'est surtout de la violence qui le secoue et de la vitesse qui l'emporte que parle Michaux. Le poète mène un combat « intense au-delà de l'intense », « dépassé hors de toute proportion par le phénomène disloquant » (MM, p. 126). La « schizo mescalinenne » (MM, p. 131) morcelle le sujet, le laissant, comme le « schizo » lui-même, divisé, pénétré, incomplet :

Ainsi, et toujours à cette incessante, inhumaine vitesse, j'étais assailli, percé par la taupe électrique forant son chemin dans le plus personnel de l'essence de ma personne. Pris non dans de l'humain, mais une sorte de frénétique agitateur mécanique, dans un malaxeur-broyeur-émietteur [...] (MM, p. 125-126).

Le fou n'est plus seulement un frère, un semblable dont l'expérience se rapproche de celle du poète : Michaux *devient* ce fou qu'il se contente normalement d'évoquer ou de côtoyer. Aussi compare-t-il son état à celui de « ces démentes échevelées » dont l'allure traduit « le rapide, l'inférieur peignage-dépeignage de leur être indéfiniment martyrisé, traversé, tréfilé. » (MM, p. 125) De façon plus frappante encore, le miroir dans lequel il se regarde lui renvoie le reflet d'une autre tête, celle d'un « fou furieux » : « "Il" devait déjà avoir tué, pensais-je, car je ne pouvais considérer cette tête au bord du meurtre comme la mienne. » (MM, p. 132) Le poète prend littéralement les traits du fou, se parant de son visage comme d'un masque : l'expérience de la folie (mescalinenne)

¹⁵² Le titre du dernier volume du corpus mescalinen se trouve déjà dans le tout premier texte de la drogue... ce qui (ré)affirme, si besoin en était la cohérence interne du projet de Michaux.

provoque une confusion identitaire troublante, où le poète-drogué se métamorphose en un autre-fou méconnaissable.

À un moment de cette « descente aux enfers », un médecin, puis un ami sont appelés à la rescousse; un instant passé auprès du poète les assure que Michaux va mieux; ils le quittent. Pourtant, le poète se sent tout à fait fou, au point de songer à l'internement psychiatrique : « [...] s'ils avaient vu le gouffre où je me débattais, c'eût été normal [...] qu'ils me fassent interner aussitôt. » (MM, p. 140) D'ailleurs, plusieurs jours après l'expérience de la folie, Michaux fait un rêve dans lequel il se retrouve enfermé : « Je poussai la porte d'une cellule. Elle se ferma. La clef tomba, par une fente du dallage, dans un abîme. J'étais perdu. » (MM, p. 148) La folie ne se dissipe pas avec les effets du psychotrope, mais perdure au-delà de la séance mescaliniennne. Un doute subsiste dans l'esprit du poète; il craint de ne pas être complètement et définitivement « revenu » de la folie : « Tout de même, ce gouffre dans lequel je glisse dès que je suis fatigué, est-ce que ça va revenir toujours? » (MM, p. 158) Le rapport drogue-folie dans l'expérience psychotrope menée par Michaux n'est donc pas qu'une position théorique ou esthétique; elle implique directement son corps et son esprit qui sont repoussés, à leur péril, vers leurs tranchées les plus reculées. Michaux connaît la folie pour l'avoir vécue.

3.3.3 Drogue et « désaliénation » : le cas de Charles Duits

Dans ce rapprochement semble-t-il quasi consensuel entre la drogue et la folie, l'expérience de Charles Duits constitue pour sa part une sorte de contre-exemple. Certes, Duits peut sembler proche de Michaux et d'Huxley lorsqu'il rapporte l'impression que lui a donné sa première expérience du peyotl : « Je dis à David : "Si nous étions toujours dans cet état..." Il acheva ma pensée : " Nous serions fous." » (PE, p. 39) Nous contenter de ce commentaire pourrait cependant laisser croire que la dialectique drogue-folie s'articule chez Duits comme chez nombre d'auteurs; ce serait laisser une impression non seulement fausse, mais encore proposer une bien mauvaise

lecture de l'auteur du *Pays de l'éclairement* et de la *Conscience démonique*. Rappelons ce que nous avons exposé plus haut à propos de l'expérience de la drogue chez Duits, à savoir qu'elle s'inscrit dans un rejet de la société occidentale (sa philosophie, ses religions, ses modes de vie, etc.) et une critique sévère de sa perspective « dualiste ». La folie, vraisemblablement l'expression la plus flagrante de la marginalité pour une société qui évacue ce qu'elle ne peut comprendre et exclut les éléments qui se soustraient (ou se refusent) à l'expérience du « réel », devient de la sorte une raison de plus de discréditer l'expérience de la drogue :

Malheureusement, depuis la révolution scientifique, il est devenu bien difficile — presque impossible, en vérité — de tenir le don visionnaire pour un privilège. Ce don, le fou aussi le possède. Y a-t-il une différence quelconque entre ce que moi, je nomme une vision, et ce que la science, elle, nomme une hallucination? (PE, p. 46-47)

Si drogué et fou sont assurément proches l'un de l'autre, ce serait néanmoins une erreur, selon Duits, de les confondre; expérimenter l'extraordinaire ne signifie pas automatiquement sombrer dans la psychose : « L'homme peut sortir quelquefois du domaine commun sans pour cela s'égarer dans les landes grises de la démence. » (PE, p. 48) Une fois de plus, Duits opère un renversement : la raison devient le berceau de la folie : « Paradoxalement, la raison (ce que je nommais alors la raison) me poussait vers une folie bien pire que celle où me faisait glisser l'acceptation du prodige [les visions engendrées par le peyotl]. » (PE, p. 47)

Nous le constatons à la lecture des dernières citations, ce qui distingue le fou de l'adepte consiste surtout en la nature des images que chacun aperçoit. Les troubles mentaux font halluciner le premier. Pour la psychiatrie, il y a hallucination lorsque « des choses, des êtres, des faits sont vus, entendus, sentis en l'absence de tout stimulus

extérieur¹⁵³ ». Le phénomène induit ainsi une tromperie, une fausseté : ce qui est perçu n'existe pas. Nous savons que Duits considère le peyotl comme un illimiteur de la conscience qui permet de mieux voir; c'est-à-dire qui ne trompe pas son appareil perceptif (comme le ferait un hallucinogène), mais qui le désobstrue. Aussi Duits n'est-il pas un halluciné. Au contraire de Michaux, le fou n'est pas son frère, mais son opposé.

Cette distinction, Duits a lui-même de la difficulté à la faire avant de connaître le peyotl. Quelques années auparavant, il a ce qu'il appelle une vision du Seigneur. Elle se produit alors qu'il lit dans l'Évangile un passage de saint Jean « où Jésus apparaît à Marie Magdala sous les traits du jardinier » (CD, p. 65). Celle-ci est décrite, dans le texte « Le 6 décembre 1948 » en ces termes :

Subitement, une flamme se jeta dans ces phrases — comme si une main inconnue avait, parmi ces feuilles jaunissantes, glissé un message personnel, urgent. L'immense fantôme du Temps se déchira. Je me tenais, avec Marie, au seuil du tombeau, et je pleurais, et je demandais : « Où a-t-on mis le Seigneur? » J'avais le sentiment, inexplicable, de l'avoir cherché à travers les siècles et les mondes. Et voici que je me retournais, et que je le voyais. Il me voyait, lui aussi. (CD, p. 65-66)

Cette expérience visionnaire le laisse dans un doute existentiel profond : « Deux redoutables questions se dressent alors : cet être immaculé qu'il vit, ce jour de décembre, était-il le fruit d'une hallucination ou d'une vision et lui, Charles, erre-t-il dans les environs de la folie ou a-t-il entendu l'appel?¹⁵⁴ » Ce questionnement ne trouvera résolution que huit ans plus tard, dans l'expérimentation du peyotl. La drogue lui confirme qu'il existe bel et bien une autre manière de voir qui dépasse la perception jugée « normale », sans pour être folie. La drogue agit comme un repoussoir de la maladie mentale (un « garde-fou ») :

¹⁵³ Guy Lazorthes, *Les Hallucinations*, Paris, Masson, 1996, p. 2.

¹⁵⁴ Le Mellec, *op. cit.*, p. 16.

Ainsi, je n'avais plus aucun motif de prendre au sérieux l'explication scientifique des phénomènes visionnaires ni de croire, parce que la science confondait la vision et l'hallucination, que la folie me guettait. Le peyotl me délivrait de ma plus grande crainte. (PE, p. 53)

Pour Duits, il ne s'agit pas de faire de la drogue un outil de recherche pour comprendre la folie ni de considérer cette dernière comme un modèle pour étudier les phénomènes psychiques causés par un psychotrope. La folie consiste en un état qui s'oppose à celui du consommateur d'illimités, en un négatif de l'expérience du peyotl, qui elle constitue une certaine forme de désaliénation. Grâce au peyotl, Duits *sait* désormais qu'il n'est pas fou.

3.4 Le savoir

Ce dernier lien avec le fait de savoir, esquissé de façon détournée chez l'auteur du *Pays de l'éclairement*, est cependant bien affirmé dans la démarche d'auteurs comme Michaux et Huxley. Nous avons montré que ces derniers cherchaient à connaître et à comprendre la réalité de la maladie mentale. De même, avons-nous vu ce que leurs expérimentations personnelles devaient aux recherches et aux connaissances psychiatriques. À l'instar des aliénistes et des psychiatres, ils ont voulu profiter de leur expérience de la drogue pour éclairer celle de la folie. Selon Stéphane Lupasco, le projet mescalinen de Michaux se résume en une quête de connaissances sur la maladie mentale : il s'agirait de « devenir fou, pour quelques heures, par les drogues, afin de connaître le fou et, du même coup, celui qui ne l'est pas¹⁵⁵ ».

¹⁵⁵ Lupasco, *op. cit.*, p. 96.

Mais le savoir obtenu par/dans la drogue dépasse la seule interrelation drogue-folie. Cette volonté, si l'on se fie à l'épigraphe de *Connaissance par les gouffres*, sous-tendrait, voire motiverait l'expérimentation psychotrope : « Les drogues nous ennuiant avec leur paradis. Qu'elles nous donnent plutôt un peu de savoir. Nous ne sommes pas un siècle à paradis. » (CPG, p. 19) À ce sujet, Raymon Bellour mentionne que « la question que pose et à laquelle répond *Connaissance par les gouffres* tient [...] autant à la réalité d'un pouvoir-écrire qu'à l'exigence tourmentée d'un savoir¹⁵⁶ ». Au bout de la drogue, il est question d'atteindre la connaissance.

3.4.1 Savoir et science

En cela résiderait, à tout le moins, l'intention du troisième volume du corpus mescalinen, justement considéré comme le plus « scientifique » de la série. Mais comme le remarque Halpern, cette intention dépasse amplement le cadre de ce texte tout comme il déborde du seul projet mescalinen :

Épris des sciences exactes bien plus que de littérature à en croire ses proches, il redéfinit en effet dans son œuvre la notion même de savoir parce qu'il l'intègre à une entreprise esthétique, morale, voire métaphysique. La pratique « poétique » (au sens étymologique) de Michaux s'articule autour d'une exploitation esthétique des données scientifiques modernes¹⁵⁷ [...].

De fait, la volonté de savoir de Michaux¹⁵⁸, mais aussi d'Huxley, transparaît en partie dans le souci de situer leurs écrits au sein d'un corpus scientifique : dans le corps du

¹⁵⁶ Bellour, *Lire Henri Michaux*, op. cit., p. 449.

¹⁵⁷ Halpern, op. cit., p. 14.

¹⁵⁸ La question du rapport au savoir, dans le contexte précis du corpus mescalinen ou dans celui, plus large, de l'œuvre littéraire michaudienne, a déjà suscité plusieurs de réflexions et de commentaires de la part des critiques. À ce chapitre, citons les travaux d'Anne-Élisabeth Halpern, en particulier l'ouvrage (cité auparavant) *Henri Michaux. Le laboratoire du poète. Le poète et les savoirs scientifiques*. L'étude de Jérôme Roger (également citée plus haut), *Henri Michaux. Poésie*

texte ou encore en note de bas de page, sont placées plusieurs références aux études de quelques spécialistes et à des ouvrages tant de psychiatrie, de neurobiologie que de chimie. Le texte littéraire s'ouvre à la littérature scientifique.

Chez Huxley, cela est particulièrement visible dans *The Doors of Perception* : dès l'incipit, on trouve ainsi évoquée l'étude de Lewin (*Phantastica*) : « It was in 1886 that the German pharmacologist, Louis Lewin, published the first systematic study of the cactus, to which his own name was subsequently given. » (DOP, p. 9) Suivent les mentions de quelques psychiatres s'étant intéressés au sujet (Jaensch, Ellis, Mitchell) et des travaux de Humphry Osmond, John Smythies et Abram Offer (que nous avons nous-même cités auparavant) sur les hallucinogènes.

Chez Michaux, de telles références peuvent être recensées dans tout le corpus mescalinen. Selon le décompte établi par Halpern, on trouve trente-deux références dans *Connaissance par les gouffres*, vingt-cinq dans *Les Grandes épreuves de l'esprit*, quinze dans *L'Infini turbulent* et onze dans *Misérable Miracle*. Cette abondance de références consacrerait la filiation entre le projet mescalinen de Michaux et la recherche scientifique sur la drogue. De même, elle constituerait la preuve d'une inscription volontaire des écrits de la mescaline dans une optique scientifique. De la sorte, Michaux « partage [...] la paternité de ses textes avec des spécialistes¹⁵⁹ » : plus que de simples citations, ces références sont un dialogue entre le poète et les hommes de science. En ce sens, la présence de nombreuses autocitations (des renvois, dans un texte de la drogue, à un autre volume du corpus mescalinen) permettent au poète

pour savoir, nous apparaît également très éclairante. Sans vouloir refaire un travail déjà bien mené, il s'agit de souligner certains des constats soulevés dans ces études, afin d'aborder les textes michaudiens (mais aussi les textes des autres auteurs que nous étudions) dans l'optique qui est la nôtre.

¹⁵⁹ Anne-Élisabeth Halpern, « Le stéthoscope et le microscope : figures et défigurations de l'homme de science dans l'œuvre de Michaux », dans Catherine Mayaux (dir. publ.), *Henri Michaux. Plis et cris du lyrisme* (p. 105-120), Paris, L'Harmattan, 1997, p. 106.

d'augmenter son crédit scientifique auprès du lecteur et sans doute aussi de lui-même : *Misérable miracle* et *L'infini turbulent* entrent avec *Les grandes épreuves de l'esprit* et *Connaissances par les gouffres* dans une tétralogie savante organisée en réseau où la réitération de certaines expériences (d'où les références intertextuelles) est un gage de leur véracité et de la pertinence de leur analyse¹⁶⁰.

C'est donc de concert avec les scientifiques que Michaux écrit; son entreprise (d'écriture) se nourrit et alimente en retour la littérature scientifique. Ces affirmations se vérifient lorsque nous constatons, avec Halpern, que les renvois aux études de psychiatrie, de neurologie, de chimie, etc. sont plus nombreux dans les textes où la « volonté de savoir » se révèle plus affirmée :

Le livre où les références sont les plus nombreuses est aussi celui dans lequel la quête de savoir est très explicite, ne serait-ce que dans le titre, *Connaissance par les gouffres*, et aussi très théorique. À l'autre extrémité, celui qui contient le moins de références est l'ouvrage qui consacre la faillite de la drogue : *Misérable miracle*, ou comment la drogue ne procure qu'un savoir limité¹⁶¹.

3.4.1.1 Scientificité et empirisme

Mais une nuance doit ici être apportée : si Michaux se rapproche, dans sa quête de savoir, de la science, c'est moins par un geste de plate identification que par un double mouvement de réappropriation et de détournement :

En multipliant les références érudites dans le corpus du texte et des notes, références à une épistémologie d'ailleurs historiquement située, Michaux réinvente en effet le parcours accidenté du savoir avec ses digressions et ses impasses,

¹⁶⁰ Halpern, Henri Michaux. *Le laboratoire du poète*, op. cit., p. 21-22.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 19.

comme si la « révélation » attendue n'était autre que ce processus infini de fouissage dans lequel il compromet son lecteur¹⁶².

C'est en regard du savoir psychiatrique que cela se fait, selon Roger, le plus sentir : d'une part, le poète entretiendrait « un rapport fantasmatique » avec ce savoir; d'autre part, il serait en conflit ouvert avec celui-ci, lui renvoyant, comme des doubles déformés, les reflets inquiétants de ses objets et sujets de connaissance : « [l]a démarche [de Michaux] se fonde sur une relation de rivalité avec l'*épistémê* médicale qu'il confronte au "monstrueux" du savoir, ou avec son avatar médicalisé, l'aliéné¹⁶³. » Halpern, d'ailleurs, n'affirme pas le contraire; commentant ce qu'elle nomme le « mésusage du langage » par les hommes de science¹⁶⁴, elle avance que Michaux y réagit par « une utilisation détournée du vocabulaire scientifique¹⁶⁵ ».

De même, la volonté de savoir ne peut être complètement assimilée à une démarche ou à une filiation entre littérature et science : le savoir recherché et, peut-être, trouvé est aussi de nature empirique. Roger propose ainsi de considérer les textes de Michaux (particulièrement *Connaissances par les gouffres*, mais également d'autres textes qui n'appartiennent pas au corpus mescalinen, tels *Face aux verrous*, *Face à ce qui se dérobe* et *Une voie vers l'insubordination*) comme des « positions de savoir¹⁶⁶ » : le savoir, en ce cas, réfère moins à la science qu'à une connaissance tirée de « cas »,

¹⁶² Roger, *op. cit.*, p. 170.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ « Tous les hommes de science ont finalement en commun un mésusage du langage, soit qu'ils parlent pour ne rien dire par incompetence, soit qu'ils détournent le langage de ses fonctions informatives par volonté délibérée de tromper. Les médecins ont montré leur talent à énoncer des diagnostics dénués de sens et à se gargariser d'une terminologie inadaptée au vivant. La propension au langage conçu comme une forme vide et hypnotique qui doit endormir l'inquiétude ou le doute goguenard du patient ridiculise le praticien. Le désenchantement attaché aux scientifiques relève pour une bonne part de cette inaptitude à se servir du langage qui est le fait de tous les hommes de science, sauf des autorités : elles, *savent*, vraiment, *savent dire* les phénomènes de notre univers. » (Halpern, *Henri Michaux. Le laboratoire du poète, op. cit.*, p. 40.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 187.

¹⁶⁶ Roger, *op. cit.*, p. 61.

rapportés et/ou vécus par le poète. Le savoir se vit et s'acquiert par et au travers du sujet lui-même.

Dans *The Doors of Perception*, empirisme et scientificité se mêlent l'un à l'autre. Huxley entrevoit dans la drogue un véhicule spirituel :

The Doors of Perception [...] was the first popular work to interpret the experience in the context of mystical, spiritual self-discovery. [...] Huxley saw a potential for psychedelic drug use to lead man to self-revelation and transcendence¹⁶⁷ [...].

Cette perspective n'est pas tout à fait surprenante : parmi les effets de la mescaline, sont effectivement répertoriés les « épisodes mystiques¹⁶⁸ ». Mais au-delà de l'effet en lui-même, c'est la *possibilité* et la *commodité* qu'offre la drogue qui retiennent particulièrement l'attention d'Huxley : les hallucinogènes rendent accessible, faisable, disponible au commun des mortels une expérience qui autrement demeure réservée à un groupe d'initiés : « [...] by taking the appropriate drug, I might so change my ordinary mode of consciousness as to be able to know, from the inside, what the visionary, the medium, even the mystic were talking about. » (DOP, p. 14) Ces derniers doivent endurer les privations et le jeûne, le rude exercice de la méditation et de la prière, les sévices corporels auto-infligés... La drogue constitue une voie rapide vers l'expérience mystique. Elle permet d'atteindre l'illumination, l'élévation, mais en dispensant des rigueurs de l'ascèse :

The question arose : how can one make the mystical experience more readily available? This was at first a particularly perplexing problem, for it was almost as though a further, now natural elitism was operating. This key element in humanization of man, the ultimate positive goal of self-transcendent urge, seemed

¹⁶⁷ Hewitt, *op. cit.*, p. 101.

¹⁶⁸ « Comme avec le LSD [...] les épisodes mystiques ne sont pas rares [dans la mescaline]. » (Pol, *op. cit.*, p. 151.)

to be open only to those few who would or could undertake long years of disciplined meditation and physical mortification (or to the rarer few who underwent a spontaneous experience). In the early 1950's [...] Huxley had his first experience with mescaline, and his view of the prospects for the rest of mankind began to change. He came to believe that here, with these "mind-manifesting" drugs, might be found a vehicle by which (if carefully and discreetly used) the average of man and woman might gain something approximating mystical insight¹⁶⁹.

Or, spiritualité et mysticisme sont, par nature, très éloignés d'une expérience et d'un savoir « scientifiques ». Abordant les raisons de sa conversion au mysticisme, Buechler invoque son omniprésente méfiance envers la science [*an ever-present mistrust of science*]¹⁷⁰. Dans le même ordre d'idées, Davidson rappelle qu'Huxley demeure tout au long de sa vie et de son œuvre critique face aux avancées scientifiques et technologiques qui marquent son époque; il redoute entre autres la place toujours plus grande que prennent la science et les machines dans l'existence humaine et demeure dubitatif devant ce nouvel objet d'idolâtrie qu'il perçoit dans la doctrine scientifique¹⁷¹. Pourtant, il serait difficile d'ignorer, voire de nier le rapport que l'auteur de *The Doors of Perception* établit lui-même entre son expérimentation propre et celles menées par les scientifiques de différents horizons : les références relevées plus haut le confirment, de même que l'appel (déjà mentionné) d'Huxley à la communauté scientifique afin de mettre au point la drogue idéale. Sa propre séance mescalinienne, s'il faut le rappeler, se déroule dans le cadre d'une expérience conduite avec un psychiatre (Osmond). Sur cette coïncidence expérientielle (expérience personnelle en même temps qu'expérience scientifique), Huxley dit d'ailleurs que le moment lui apparaît tout aussi important pour lui que pour la science; l'enthousiasme de l'écrivain et du psychiatre atteint un même niveau :

¹⁶⁹ Lawrence Davidson, « Aldous Huxley on drugs, mysticism and the humanization of man », Thèse de doctorat, The University of Alberta, 1976, f. 207.

¹⁷⁰ Buechler, *op. cit.*, p. 56.

¹⁷¹ Davidson, *op. cit.*, p. 89-100.

[...] I found myself, in the spring of 1953, squarely athwart that trail. One of the sleuths had come on business to California. In spite of seventy years of mescaline research, the psychological material at his disposal was still absurdly inadequate, and he was anxious to add to it. I was on the spot and willing, indeed eager, to be a guinea pig. (DOP, p. 12)

Toutefois, dans *Heaven and Hell*, le rapport à la science s'effrite¹⁷². De fait, si, en ouverture du texte, l'auteur fait allusion à l'histoire de la science naturelle et aux précurseurs des zoologistes qu'étaient les collectionneurs de spécimens animaux, c'est beaucoup moins dans le but d'inscrire son texte dans une certaine filiation scientifique que pour asseoir et développer sa métaphore de l'explorateur de l'Ancien et du Nouveau Monde (dont nous avons parlé précédemment). Aussi, s'il évoque en quelques endroits, dans *Heaven and Hell*, l'effet biochimique de la drogue ou du rapport entre intoxication mescalinienne et schizophrénie (des sujets qui, dans le volume précédent, suscitaient des liens et des références aux études scientifiques), sa réflexion appartient au domaine de la métaphysique; le voyage dans les antipodes de l'esprit se traduit par une traversée introspective, un périple à l'intérieur de soi. L'expérience trouve une validation dans le caractère individuel de l'expérience menée. En même temps, la découverte du Nouveau Monde et de ses étranges créatures constitue bel et bien une volonté de comprendre, de connaître. Cependant, c'est d'une connaissance plus large, plus essentielle qu'il s'agit :

Like the giraffe and the duckbilled platypus, the creatures inhabiting these remoter regions of the mind are exceedingly improbable. Nevertheless they exist, they are facts of observation; and as such, they cannot be ignored by anyone who is honestly trying to understand the world in which he lives. (HH, p. 84)

¹⁷² Nous recensons tout de même quelques citations d'études scientifiques : Huxley évoque, sans donner de référence précise, les travaux de Calvin Hall sur les rêves (p. 89-90); il évoque une fois de plus ceux de Smythies, qu'il cite (p. 97); il rapporte l'expérience menée par Penfield sur le cerveau et le rapport à la mémoire (p. 147).

Dans *Heaven and Hell*, Huxley emprunte ainsi à la science une image, celle du naturaliste, et une position, celle de l'observateur objectif, soucieux de (re)connaître, qu'il détourne toutefois de leurs objets et sujets d'usage pour les faire participer à une expérience non pas scientifique, mais bien visionnaire.

3.4.2 Détournement : savoir à contre-courant

Ce détournement nous apparaît en fait sous-jacent à la volonté de savoir qui se profile au travers de l'expérimentation de la drogue. Aussi, évoquant les références à des ouvrages de science dans le corpus mescalinen, Roger considère que celles-ci auraient moins pour fonction une reconnaissance ou une affiliation scientifique qu'une concrétion et une concrétisation d'une poétique particulière, bâtie en partie sur une « utopie du savoir » qu'il décrit, en reprenant les mots de Roland Barthes, comme étant justement « sans savoir, sans raison, sans intelligence¹⁷³ ».

De fait, la volonté et l'acquisition de savoir dans l'expérience de la drogue chez Michaux — mais également, selon nous, dans une large proportion des entreprises psychotropes — passent par une voie inaccoutumée. Il s'agit de se positionner à contre-courant de la réflexion et de la recherche habituelles. La drogue perturbe le fil de la réflexion, de la pensée. Elle fait surgir des idées qui, l'instant d'après, sont délaissées au profit d'une nouvelle. Elle donne de la valeur à des conceptions qui, dès après, ou une fois l'intoxication passée, apparaissent futiles ou sont carrément oubliées. Michaux décrit l'état d'indécision (et, de fait, d'inaction) dans lequel il se retrouve sous l'influence de la mescaline :

¹⁷³ Roger, *op. cit.*, p. 163. La référence du texte de Barthes est la suivante : Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1975, p. 123.

Ainsi dix fois, vingt fois, cinquante fois en quelques minutes vais-je décider, décider le contraire, revenir à la première décision, revenir à la seconde décision, reprendre à nouveau la première résolution, entièrement, fanatiquement, emporté comme pour une croisade, mais l'instant d'après totalement indifférent, inintéressé, parfaitement décontracté. (MM, p. 31)

C'est de ce trajet cahoteux de l'esprit que l'auteur doit pourtant tirer matière à réflexion. Il s'agit en effet de plonger (volontairement) en pleine perturbation l'appareil pensant, le savoir n'étant « accessible qu'en détraquant par les drogues les rouages de la mécanique de l'esprit¹⁷⁴ ». Le savoir procède dès lors du dérèglement; il faut déraisonner pour apprendre de la drogue.

3.4.2.1 La connaissance contre le savoir

Duits se situe dans cette voie. Nous l'avons vu plus haut dans ce chapitre, l'auteur procède par le peyotl à un détournement (de la compréhension, de la perception, du réel) effectué à l'échelle individuelle, mais prescrit également un renversement social (des valeurs, de la philosophie). Le savoir, pour l'auteur du *Pays de l'éclairement* et de la *Conscience démonique*, doit suivre le même chemin « dévié » : il est question, pour sortir du contexte dualiste inlassablement remis en cause par Duits, de s'affranchir du « pur intellect » afin de lever la confusion entretenue entre savoir et connaissance. « Le savoir diffère de la connaissance comme la masturbation diffère de l'amour » (CD, p. 235), expose-t-il par une comparaison inusitée. Nous pouvons comprendre par cette formule que Duits considère le savoir comme un geste mécanique, une recherche de satisfaction individuelle, dont le sens et la valeur s'effacent dès lors que le but (la jouissance) est atteint. La connaissance, au contraire, s'associe à un sentiment profond, marqué et dirigé par les affects, dont l'achèvement est moins certain, mais plus significatif. Si le

¹⁷⁴ Claude Fintz, « Michaux, transgresseur et initiateur », chap. dans Catherine Mayaux (dir. publ.) *op. cit.*, p. 125.

peyotl permet de « faire *sentir* ce qu'ordinairement nous ne faisons que savoir » (PE, p. 96), c'est bien que la perception, chez Duits, l'emporte sur la compréhension :

Il découvre la différence qui est entre le savoir et la connaissance (le savoir est fini : lorsque je sais que deux et deux font quatre, ma curiosité meurt aussitôt, et moi avec, si je suis curiosité, ainsi que l'imaginent les philosophes.) Autrement dit, le lisse, le duveteux, le crémeux, intellectuellement vides, sont en ciguri [le peyotl] expérimentalement pleins (se peuvent contempler à jamais.) D'autre part, à mesure que l'évasement se poursuit, ces propriétés sont mises en rapport avec un nombre de plus en plus considérable de choses, deviennent en conséquence de plus en plus riches, universelles. (CD, p. 260-261)

Le savoir chez Duits s'inscrit donc en faux de la science pour adopter une définition exclusivement empirique. Plus encore, cet empirisme se fonde sur une vision du monde « désentravée », c'est-à-dire, selon notre auteur, qui révèle l'erreur dans laquelle les hommes se tiennent en croyant se trouver dans la vérité, la réalité. Aussi la connaissance du peyotl ne rend pas plus « savant », mais plus conscient.

3.4.2.2 L'éducation contre la science

Pour Huxley, la drogue doit participer de l'éducation : elle nous détournerait ainsi d'un apprentissage exclusivement intellectuel et langagier, reposant uniquement sur des faits scientifiquement reconnus pour ouvrir à un apprentissage basé sur la recherche et l'exercice d'une perception élargie :

psychedelic would play the role of a quick and safe eye-opener, allowing the pupil to come to total awareness of the reality beyond the otherwise incompletely descriptive words and symbols of the teacher. In short, the introduction of

psychedelics into a progressive educational structure helps transform that structure into a potential path of enlightenment¹⁷⁵.

Aussi déplore-t-il que les hommes censés transmettre le savoir n'aient jamais investi sérieusement la voie hallucinogène : « How many philosophers, how many theologians, how many professional educators have had the curiosity to open this Door in the Wall? The answer, for all practical purposes, is, None. » (DOP, p. 76) Il s'agit de changer les mentalités, les structures, les façons de penser, d'affronter et d'accepter ce qui peut déstabiliser, d'être réceptif envers ce qui ne peut être vu, mais seulement senti. Il est question d'accueillir et de s'appropriier un savoir qui ne répond en rien aux caractéristiques d'un savoir jugé scientifique et de reconnaître aux expérimentateurs des drogues un statut de « savants » qui leur est refusé :

Besides, this matter of education in the non-verbal humanities will not fit into any of the established pigeonholes. It is not religion, not neurology, not gymnastics, not morality or civics, not even experimental psychology. This being so the subject is, for academic and ecclesiastical purposes, non-existent and may safely be ignored altogether or left, with a patronizing smile, to those whom the Pharisees of verbal orthodoxy call cranks, quacks, charlatans and unqualified amateurs. (DOP, p. 77)

3.4.2.3 Le savoir par la déviance

La volonté de savoir exprimée au travers des entreprises et des textes de la drogue n'est donc pas en corrélation parfaite avec la science. Elle ne s'effectue pas en droite ligne et prend paradoxalement son authenticité et sa crédibilité de la perturbation et du renversement. Plus encore, elle n'est même pas certaine d'aboutir.

¹⁷⁵ Davidson, *op. cit*, p. 168.

La matière réflexive — c'est-à-dire les phénomènes observés, desquels sont tirés une réflexion et, potentiellement, un savoir — se révèle évanescence, difficilement cernable. Parlant de Michaux (mais ses observations s'appliquent aux autres auteurs), Maulpoix affirme que le savoir dans la drogue ne peut être que lacunaire : il se bâtit sur une somme de moments, d'impressions, d'observations, repêchés du gouffre de l'esprit et restitués tant bien que mal, mais également sur quantité d'occasions de savoir perdues, l'oubli, l'effacement étant aussi inévitables qu'impossible le saisissement parfait, total de l'état sous drogue :

Le savoir dispensé par la drogue ne s'organise pas de façon systématique. Il procède par coups de sonde et révélations successives. Son *tempo* s'accorde à celui de l'hallucination. Ses acquis, le plus souvent, ne sont pas immédiats : trop d'impressions surviennent, trop vites et trop embarrassantes. Il faut beaucoup de visions, beaucoup de passages, pour peu de connaissance. La perte et le gâchis sont énormes¹⁷⁶.

Fintz arrive pour sa part à la conclusion qu'il serait plus approprié de parler d'un « non-savoir » de la drogue. Le sujet n'est plus en contrôle; l'activité de l'instance réflexive, réfléchissante déraile. Dès lors, « il n'y a, semble-t-il, plus "personne" pour recueillir une quelconque forme de savoir¹⁷⁷ ». Le non-savoir de la drogue serait ainsi moins un antisavoir qu'un savoir qui n'a lieu qu'en différé.

Si volonté de savoir il y a bel et bien dans la drogue, force est donc d'admettre que ce savoir s'écarte le plus souvent d'une conception « scientifique » (s'il s'en rapproche, c'est surtout pour la renverser) et des normes d'acquisition et de transmission « normales ». À l'image de la consommation de la drogue, comportement jugé déviant — d'un point de vue social, il s'agit d'une marginalisation; d'un point de vue

¹⁷⁶ Maulpoix, *op. cit.*, p. 163.

¹⁷⁷ Fintz, *op. cit.*, p. 126.

psychologique, une pathologie; d'un point de vue législatif, un crime punissable —, la quête de savoir s'effectue sur le mode de la déviance.

3.4.3 Le XIX^e siècle : le paradis contre le savoir?

À première vue, de Quincey et Baudelaire paraissent moins intéressés par le savoir obtenu au moyen de la drogue. Cet apparent désintérêt est évoqué par Michaux dans l'épigraphe de *Connaissance par les gouffres* préalablement cité¹⁷⁸ : l'image baudelairienne (les paradis artificiels), utilisée en contre-pied, positionne les auteurs de la drogue du XX^e siècle en « réaction » à ceux du XIX^e. Ces derniers, semble dire Michaux, ne recherchaient *que* le paradis (même si nous avons vu que le « paradis » est bien relatif chez Baudelaire, mais aussi chez de Quincey, où les souffrances prennent vite le pas sur toute forme de plaisir ou de féerie); *nous* (le poète emploie lui-même ce pronom inclusif) poursuivons un tout autre but : le savoir. Cette opposition suggérée par Michaux est à nuancer.

3.4.3.1 L'opiomane, corps-lieu du savoir

Toute trace d'une volonté de savoir n'est pas absente des textes de nos auteurs du XIX^e siècle. De Quincey, au tout début de ses *Confessions*, indique vouloir instruire les gens sur l'opium. La somme de savoir accumulée, à son époque, autour de la drogue et de sa consommation, paraît dérisoire aux yeux de l'opiomane. Lui-même, en sa qualité d'expérimentateur (de Quincey parle de son cas comme du plus extraordinaire qu'il ait été donné de connaître), participe à l'enrichissement de ce champ du savoir. Sa connaissance personnelle de l'opium l'emporte largement, en authenticité et en

¹⁷⁸ « Les drogues nous ennuiant avec leur paradis. Qu'elles nous donnent plutôt un peu de savoir. Nous ne sommes pas un siècle à paradis. » (CPG, p. 19)

intensité, sur celle des « dignes docteurs »; le drogué serait plus savant que le savant lui-même :

[...] for upon all that has been hitherto written on the subject of opium, whether by travellers in Turkey, who may plead their privilege of lying as an old immemorial right, or by professors of medecine, writing *ex cathedrâ*,—I have but one emphatic criticism to pronounce—Lies! lies! lies! [...] In like manner, I do by no means deny that some truth have been delivered to the world in regard of opium : thus it has been repeatedly affirmed by the learned that opium is a dusky brown in color [...] secondly, that it is rather dear [...] and, thirdly, that if you eat a good deal of it, most probably you must do what is particularly disagreeable to any men of regular habits, viz., die. Those weighty propositions are, all and singular, true [...] But in these tree theorems, I believe we have exhausted the stock of knowledge as yet accumulated by man on the subject of opium. And therefore, worthy doctors, as there seems to be room for further discoveries, stand aside, and allow me to come forward and lecture on this matter. (CEOE, p. 82-83)

Le vœu formulé par de Quincey de voir, à sa mort, sa dépouille léguée aux médecins pour autopsie¹⁷⁹ montre que l'auteur se considère lui-même comme un objet de savoir. La connaissance ne peut venir que *de l'opiomane* : de *son* expérience, de *lui*. Il est le corps-lieu du savoir.

3.4.3.2 Vouloir instruire

¹⁷⁹ « Yet if the gentlemen of Surgeons' Hall think that any benefit can redound to their science from inspecting the appearances in the body of an opium-eater, let them speak but a word, and I will take care that mine shall be legally secured to them— i. e. as soon as I have done with it myself. Let them not hesitate to express their wishes upon any scruples of false delicacy, and consideration for my feelings: I assure them they will do me too much honour by 'demonstrating' on such a crazy body as mine: and it will give me pleasure to anticipate this posthumous revenge and insult inflicted upon that which has caused me so much suffering in this life. » Cet extrait appartient à l'appendice ajouté dans une publication subséquente. Voir le texte en ligne (p. 204-205) :

<http://lion.chadwyck.com.res.banq.qc.ca/searchFulltext.do?id=Z001160740&divLevel=0&area=Prose&DurUrl=Yes&forward=textsFT#noteup22>

Baudelaire, même si sa monographie détient surtout des visées morales, démontre également une volonté d'instruire. Le chapitre intitulé « Qu'est-ce que le haschich? » fournit au lecteur (qui, rappelons-le, est à cette époque à peu près ignorant sur le sujet) des renseignements sur l'origine, la préparation, la consommation du chanvre et donne un aperçu de ses principaux effets. Par exemple, Baudelaire explique que « le haschich [...] vient de l'Orient; les propriétés excitantes du chanvre étaient bien connues dans l'ancienne Égypte, et l'usage en est très répandu dans l'Inde, dans l'Algérie et dans l'Arabie Heureuse. » (PA, p. 31) Plus loin, le poète précise que le « chanvre indien, *cannabis indica*, est une plante de la famille des urticées » (PA, p. 32); il ajoute quelques lignes plus bas que cette drogue « porte différents noms, suivant sa composition et le mode de préparation qu'[elle] a subi dans le pays où [elle] a été récoltée : dans l'Inde, *bangie*; en Afrique, *teriaki*; en Algérie et dans l'Arabie Heureuse, *madjound*, etc. » (PA, p. 32) Sur la façon de l'apprêter et de l'ingérer, on peut lire que

l'extrait gras du haschich, tel que le préparent les Arabes, s'obtient en faisant bouillir les sommités de la plante fraîche dans du beurre avec un peu d'eau. [...] après évaporation complète de toute humidité [...], on obtient une préparation qui a l'apparence d'une pommade de couleur jaune verdâtre [...] sous cette forme, on l'emploie en petites boulettes de 2 à 4 grammes; mais à cause de son odeur répugnante [...], les Arabes mettent l'extrait gras sous la forme de confitures. (PA, p. 33)

D'autres informations historiques, contextuelles, techniques ou botaniques sont encore données dans ce petit chapitre. En quelques pages, Baudelaire nous instruit sur la drogue, mais définit aussi l'objet et le sujet de sa monographie. Car pour critiquer, il faut d'abord connaître.

Le chanvre est aussi un objet de savoir : les propriétés « enivrantes très extraordinaires » de cette substance exotique « ont, nous dit-il, attiré en France l'attention des savants et des gens du monde » (PA, p. 32). L'évocation se précise lorsque le poète rapporte « les expériences faites par MM. Smith, Gastinel et Decourtive

[qui] ont eu pour but d'arriver à la découverte du principe actif du haschich. » (PA, p. 33) Soulignons que Baudelaire ne mentionne pas l'étude de Moreau de Tours, *Du haschich et de l'aliénation mentale*. Ce manquement peut surprendre, sachant qu'il y fait allusion dans *Du vin et du haschich comparés comme moyens de multiplication de l'individualité*, qui constitue en quelque sorte une première version de la monographie du chanvre. Une divergence apparemment irréconciliable entre le point de vue de l'aliéniste, qui considère le chanvre comme un outil aussi pratique qu'efficace, et celui de poète, qui assimile la consommation du haschich à une dépravation, peut vraisemblablement expliquer cet « oubli ».

Si ces références demeurent d'une part allusives et d'autre part modestes, il ne faut pas perdre de vue que les hommes de sciences de l'époque ne font que commencer à s'intéresser à la drogue et que les études sur le sujet sont, du fait même, limitées. Cependant, Baudelaire semble au courant des recherches et des études sur le sujet (même si les références directes et complètes manquent), ce chapitre constitue une sorte de recension ou d'état de la question. C'est d'ailleurs à partir des constats et des faits contenus dans « Qu'est-ce que le haschich » que Baudelaire en arrivera à « rédiger sans trop de peine [sa] monographie de l'ivresse » (PA, p. 34) : les cas dont il fera par la suite le portrait pour illustrer les effets de la drogue seront en effet commentés à la lumière de ces connaissances préalablement exposées. Ces cas, d'ailleurs, ressemblent, dans la façon dont ils sont rapportés, à ceux des études des aliénistes. De la sorte, Baudelaire adopte la posture du chercheur, ou du moins, de celui qui connaît et qui questionne. Ses conclusions sont peut-être éloignées de celle d'une analyse scientifique : là où les hommes de sciences s'arrêtent aux actions biochimiques d'une substance sur le corps et la psyché d'un sujet, le poète s'intéresse quant à lui à ses répercussions sur son âme. La prémisse est semblable; les objets et les finalités le sont beaucoup moins. Malgré tout, Baudelaire affiche une certaine volonté de savoir qui se traduit moins dans un désir de connaître que dans une intention d'instruire et d'éclairer.

Les auteurs de XIX^e siècle ne sont donc pas si coupés du savoir que ne le laisse entendre l'épigraphe michaudienne. La différence se situe plus sur le plan du rapport aux psychotropes. Le XIX^e siècle découvre les drogues : la position des auteurs de l'époque est celle du « présentateur » qui expose, relate, exhibe et explique. Le XX^e siècle, fort des observations de l'époque précédente — et des avancées significatives des sciences; chimie, psychiatrie, médecine, neurologie, etc. — ne se contente plus d'essayer, de goûter (comme les protagonistes du Club des Hachichins) la drogue, mais de *l'expérimenter*, c'est-à-dire de la considérer comme un objet et un sujet de connaissance. Là où l'un découvre et s'étonne, l'autre recherche et étudie.

3.4.4 Le savoir contre l'expérience?

Si Michaux situe une différence positive en termes d'achèvement entre son siècle et celui qui le précède, le philosophe Giorgio Agamben entrevoit, pour sa part, un abâtardissement de l'expérience psychotrope. Dans *Enfance et histoire*, en effet, nous retrouvons cette réflexion qui nous apparaît comme la contradiction de l'épigraphe michaudienne :

L'actuelle toxicomanie de masse doit être considérée, elle aussi, dans la perspective ouverte par cette destruction de l'expérience. Car entre les nouveaux drogués et les intellectuels qui découvraient la drogue au XIX^e siècle, la différence est que ceux-ci (en tout cas les moins lucides) pouvaient encore nourrir l'illusion de vivre une expérience inédite, alors qu'il ne s'agit pour ceux-là que de se débarrasser de toute expérience¹⁸⁰.

Il faut ici expliquer le sens que prend chez Agamben l'idée d'expérience. Celle-ci serait liée à la quotidienneté, au vécu dans ce qu'il a de plus banal, de plus familier; elle se révèle dans son rapport au passage du temps, dans lequel s'inscrivent les jours et les

¹⁸⁰ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot et Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2002 [1978], p. 29-30.

événements de la vie. Ainsi considérée, l'expérience trouve et prend sens dans l'aboutissement de la vie humaine : elle doit « permettre à l'homme de mûrir »¹⁸¹, c'est-à-dire d'« anticiper une mort conçue comme achèvement et totalisation de l'expérience¹⁸² ».

Pour Agamben, cette expérience « traditionnelle » est irrémédiablement perdue : dès lors qu'on entre dans la modernité, l'expérience, dorénavant tout à fait confondue avec la science, perd en authenticité :

[...] l'expérimentateur est désormais sujet de/du savoir scientifique et son expérience est reliée à la connaissance qu'il en retire. Il n'est plus question du quotidien qui n'a rien, sur le plan scientifique, à nous apprendre, mais d'une accumulation des connaissances; le sujet ne cherche plus à « mûrir » (il n'attend plus la mort), mais à *s'instruire*¹⁸³.

Là où l'expérience traditionnelle s'envisageait dans une finitude, l'expérience moderne se perd dans l'infini — la quête de connaissance étant potentiellement sans fin, il n'y a plus d'aboutissement, seulement un mouvement en avant sans achèvement possible, atteignable. L'expérience traditionnelle, pour Agamben, est quelque chose qu'on peut faire et avoir — à la fois un acte et une possession; l'expérience moderne est quant à elle « destinée [...] à demeurer quelque chose qu'on ne peut avoir, mais seulement faire¹⁸⁴. »

En s'attachant au savoir (voire en le revendiquant), les auteurs de la drogue du XX^e siècle procèderaient ainsi à l'autodestruction de leur propre expérience. Tournés vers ce qui dépasse, transcende le quotidien, le réel, engagés dans une exploration qui les mène à découvrir des contrées étrangères (au sens propre comme au sens figuré), ils

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 43.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*, p. 62.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 62-63.

seraient certes entraînés dans un mouvement progressif, mais qui se traduirait plus par une fuite vers l'avant. La drogue ne mènerait à rien, vers rien. L'expérience qu'en font les auteurs s'invaliderait d'elle-même. L'entreprise de Michaux, d'Huxley, de Dauts serait futile.

3.4.4.1 La déviance contre la destruction

Or la déviance que nous avons reconnue au/dans le savoir infirme, sur le point précis de l'expérience de la drogue, la réflexion développée par Agamben. En effet, si le savoir recherché et trouvé dans les substances toxiques s'aligne en certains moments sur la science, nous avons vu que cela ne constitue pas un rapport exclusif ni monolithique. Aussi, au contraire du scientifique qui cumule les connaissances, l'auteur de la drogue procède à un détournement et à une réappropriation — ce qui, à nos yeux, est bel et bien un acte et une possession. De plus, le caractère empirique de l'expérimentation psychotrope (voire l'inclusion de la drogue dans le biographique, comme chez de Quincey), la volonté de savoir basée sur le ressenti, l'appréhendé, le perçu invitent à réinscrire l'expérience de la drogue sinon dans une quotidienneté, du moins dans un certain vécu.

Il est vrai cependant que l'expérience psychotrope est par essence in-finie : les effets, les perturbations entraînées par l'opium, le haschich, la mescaline, le peyotl, le LSD, etc., s'ils peuvent être répertoriés et décrits pour des besoins nosographiques, ne peuvent être circonscrits. Chaque expérimentateur vit un moment unique (par rapport aux autres, mais aussi en regard de ses propres séances, s'il en a eu d'autres auparavant), irréproductible, irreconduisible, évanescent. De la consommation d'une substance, à son action sur le sujet et à la réaction de celui-ci jusqu'à son retour à la normale, le « trajet » n'est ni simple, ni direct, ni clair. Allers et retours, digressions, fuites sont les modes sur lesquels se joue cette expérience — sans oublier la perte et l'oubli. Cependant, si elle est in-finie, l'expérimentation de la drogue n'est pas illimitée :

elle se définit par et dans ses diverses limites. Certes, celles-ci sont le plus souvent traversées. Mais la transgression ne nie pas la limite. Elle la réaffirme. Ajoutons que dans le cas spécifique des *auteurs* de la drogue, l'expérience atteint bel et bien un but, une finalité : le texte. En effet, si Michaux, Huxley, Duits et, quoique dans une mesure différente, de Quincey et Baudelaire, recherchent une certaine forme de savoir, de connaissance, cela ne constitue pas l'expérience elle-même, ne la définit pas. Tout au plus, elle la spécifie, la qualifie. Parce que « nos » drogués sont ici (d'abord) des littéraires, des auteurs, leur expérience de la drogue trouve un achèvement concret (s'il n'est d'ores et déjà fixé avant même que la drogue ne soit effectivement absorbée) dans la mise en mots de l'expérience. Et elle-même, au moyen du texte, se voit non pas détruite, mais reconstruite.

4. QUELQUES CONSTATS

L'étude des représentations de la drogue par les auteurs (points 1 et 2) de même que les diverses limites que l'expérience des psychotropes rejoint, dépasse ou explore (point 3) nous permet de tirer certains constats à l'égard des textes de la drogue et de leur écriture.

Nous avons vu que la représentation de la drogue s'élabore en fonction du rapport que l'auteur établit, puis décrit avec la substance qu'il consomme (rapport ambivalent, à l'image de la drogue elle-même). Dans notre corpus, de Quincey est le seul toxicomane¹⁸⁵ : il est le seul auquel la drogue s'est imposée. La relation à l'opium exposée dans ses *Confessions* se trouve inévitablement influencée par sa dépendance.

¹⁸⁵ À vrai dire, Baudelaire peut lui aussi être considéré comme un toxicomane, si on se fie à sa consommation considérable de laudanum (dont nous avons fait mention précédemment). Cependant, il ne se représente pas lui-même comme un drogué.

L'écriture se fait sous l'autorité de la Noire Idole, qui dispense autant de souffrances qu'elle a d'abord accordé de plaisirs. Nous le savons, de Quincey fonde, avec son autobiographie une littérature nouvelle; nous avons également vu que la médecine, à l'époque, est peu au fait des dangers des substances opiacées et commence à peine à prendre connaissance des nombreux cas d'opiomanie (le mot lui-même n'existe pas encore) en Europe. La naissance de cette nouvelle maladie est elle-même à l'origine de cette littérature inédite : les *Confessions* sont avant tout le signe d'un nouveau rapport de l'homme occidental aux substances psychotropes, homme auquel de Quincey donne un visage littéraire. Aussi, le premier texte de la drogue s'inscrit-il dans un genre déjà défini (l'autobiographique), mais en en redéfinissant quelque peu les contours : il s'agit de s'intéresser au tournant d'une vie, aux répercussions qu'un événement unique a eues sur une existence singulière. Nous reviendrons, dans le dernier chapitre, sur la façon dont de Quincey ré-écrit le récit de sa vie, au profit de l'opium.

Sans être dépendant d'aucunes substances, Michaux décrit un rapport à la drogue qui relève malgré tout de l'épreuve. Sauf en de rares moments d'extase (dont l'intensité se rapproche de l'intolérable ailleurs décrit), la relation à la mescaline est dépeinte comme un combat, une lutte. Michaux refuse la mescaline, comme il refuse d'être reconnu comme un auteur drogué. Pourtant, il a pris cette drogue honnie pendant une dizaine d'années de façon régulière — ou au moins assez souvent pour arriver à en tirer quatre textes. Il a de même fourni ce qui est vraisemblablement l'apport le plus significatif à la littérature de la drogue. Les textes du corpus mescalinen sont particulièrement éclairants (et même instructifs) sur le sujet des phénomènes engendrés par les hallucinogènes, en particulier la mescaline. Mais ils ne constituent ni une apologie ni une réprobation de la drogue — si Michaux s'oppose à la macaque mescaline, ce n'est que son propre usage qui est mis en question; jamais il ne se dresse contre la consommation de psychotropes en général. Les écrits de la mescaline se présentent comme les témoins d'une expérience difficile, périlleuse, mais nécessaire, voire incontournable pour un poète attiré par l'« inordinaire ».

Avec Baudelaire, nous nous trouvons sans détour dans la condamnation de la consommation de drogue, plus précisément celle du haschich. Cette condamnation repose à la fois sur une perception morale et poétique de la drogue (et non sur une expérience personnelle, qui aurait poussé Baudelaire à dénoncer le chanvre) : elle est avilissante pour l'homme, mais plus encore déshonorante pour le poète. L'auteur des *Paradis artificiels* pose ainsi une réfutation ferme à la question du potentiel créateur, inspirateur de la drogue. Le poète ne saurait être un hachichin. Baudelaire participe ainsi à la littérature d'une façon paradoxale : son « Poème du haschich », en effet, consiste en un contre-exemple du texte de la drogue, à la fois par la condamnation qu'il y prononce et par le fait que cette dénonciation repose sur une inexpérience du chanvre. Nous savons cependant que Baudelaire présente un contrepoids à sa critique dans la seconde partie de son ouvrage. La traduction commentée des *Confessions*, de De Quincey présente non seulement la consommation d'opium sous un jour plus favorable, mais ne pose pas une fin de non-recevoir à la figure du poète opiomane. Dans son ensemble, *Les Paradis artificiels* est simultanément une condamnation de la drogue et un éloge du texte qui fonde la littérature de la drogue. Plus que la représentation contrastée de deux substances et de leurs usages, il s'agit de la réunion, dans un même livre de deux visions, deux versions du texte de la drogue.

Duits et Huxley ont été étudiés conjointement, puisque leurs représentations de la drogue convergent. Ces deux auteurs adhèrent au peyotl et à la mescaline. Leurs textes se présentent en quelque sorte comme des plaidoyers pour les hallucinogènes. Il faut dire que leurs drogues de prédilection ne causent pas de dépendance; à l'abri des souffrances qu'a dû endurer de Quincey, ils ont le loisir d'explorer le potentiel de ces substances pour une éventuelle libération de l'esprit. *Le Pays de l'éclairement*, *La Conscience démonique*, *The Doors of Perception* et *Heaven and Hell* sont près à la fois du témoignage et de l'essai : ils sont porteurs d'un discours qui tend à démontrer, prouver, voire à convaincre des pouvoirs de la drogue.

De chez nos cinq auteurs se dégagent ainsi quatre rapports différents à la drogue et, corrélativement, quatre types de textes de la drogue. La dépendance à l'opium de De Quincey produit une autobiographie du drogué. Le rejet de la mescaline, mais la poursuite, malgré tout, du projet mescalinen fait des textes michaudiens des explorations et des manifestations essentiellement littéraires de la drogue. La condamnation morale et poétique du chanvre conduit Baudelaire à formuler un exposé antidrogue; en même temps, sa conception de l'opium et du poète opiomane ouvre la porte (mais de façon prudente) à une apologie non de la drogue, mais d'une posture d'écriture. Le plaidoyer pour la drogue est cette fois tout à fait assumé chez Huxley et Dauts : l'adhésion conduit à la promotion.

Ce chapitre nous a de même amenés à observer les autres expériences, états, positions aux limites desquelles la drogue parvient. L'exploration, tant au sens géographique, qu'au sens d'investigation redouble la figuration de l'expérience de la drogue comme un voyage, un ailleurs. L'a/normal reproduit la marginalité dans laquelle la drogue s'inscrit, mais éclaire aussi, paradoxalement, la normalité qui, après le psychotrope, apparaît changée, différente (moins normale). La reconnaissance de la folie dans/par la drogue permet de fixer un point de comparaison entre deux états « déviants ». Mais la folie et le fou dépassent l'image, la figure : leur parenté avec le drogué et l'expérimentation psychotrope a été éprouvée, explorée, étudiée — par les auteurs, mais aussi par les psychiatres, les médecins, les neuropsychiatres, etc. Le texte de la drogue constitue le point de rencontre de ces deux expériences. Finalement, l'acquisition d'un savoir détourné ou par détournement de l'acte d'apprentissage à montrer que la drogue, expérience marginale, ne s'inscrivait pas tant dans l'illimitation que dans la restauration de certaines limites, la reconstruction de frontières préalablement abattues. Ce double mouvement (transgression-rétablissement; déconstruction-reconstruction) nous le retrouverons à l'œuvre dans d'autres aspects des textes de la drogue; notamment dans les postures du sujet (chapitre III) et dans la ré-écriture de la drogue (chapitre IV). Nous pouvons déjà le reconnaître comme une caractéristique de l'écriture de l'expérience psychotrope. La question du savoir a aussi

mis en évidence une dichotomie entre les auteurs du XIX^e siècle et ceux du XX^e. L'évolution des connaissances autour de la drogue, les changements dans les habitudes de consommation de même que la différence de substances utilisées l'expliquent possiblement. Nous pouvons nous demander si cette opposition est ponctuelle ou si elle peut (doit) être reposée en d'autres moments.

Après nous être penchée sur les représentations et les figurations de la drogue, il s'agit, dans le prochain chapitre, de voir comment celui qui consomme un psychotrope est représenté à son tour. Comment l'auteur (puisque'il est en définitive le consommateur) se met-il en scène? Comment (se) décrit-il le (en tant que) sujet (sous drogue)?

CHAPITRE III

SOUS DROGUE : LA QUESTION DU SUJET

Depuis Rimbaud, le sujet, en littérature, a subi à la fois une désunion et un dédoublement : le « Je est un autre » lancé non sans provocation dans les désormais célèbres « Lettres du Voyant¹ », laisse entre les mains des générations d'auteurs à venir un sujet à repenser, à redéfinir et à resituer. L'on sait l'influence que cette affirmation a eue sur le groupe surréaliste, qui a vu là, entre autres, une possibilité et un cautionnement d'une recherche sur la subjectivité humaine (et la création) à travers ses marges, principalement par les chemins tortueux de l'inconscient². Mais les surréalistes, nous l'avons dit au tout début de notre thèse, ne mettent pas à leur programme (du moins, officiellement) la consommation de substances psychotropes. Les protagonistes du Grand Jeu, au contraire (ab)usent des drogues et appliquent à la lettre les « préceptes » rimbaldiens : au sujet devenu (l')autre s'ajoute le dérèglement de tous les sens, par tous les moyens possibles et au moyen de toutes les substances disponibles. Les différents auteurs de la drogue n'ont pas tous adopté de façon aussi avouée et littérale les prescriptions de Rimbaud. Cependant, force est de constater que les textes de la drogue (surtout ceux qui succèdent à l'œuvre rimbaldienne; et dans notre corpus plus particulièrement Huxley, Michaux et Duits) semblent porter la trace du jeune poète symboliste, comme un héritage génétique inévitablement transmis, sans être nécessairement (re)connu. En effet, ces écrits montrent une exacerbation de la sensibilité, de la perception. Dérégles, les sens le sont bel et bien; cela est tantôt chanté, tantôt remis en cause par nos auteurs. Moins que « Je est un autre », toutefois, il s'agit davantage, dans les textes qui nous occupent, d'un « Je est autre »; le sujet sous drogue,

¹ Arthur Rimbaud, « Lettres dites du voyant », *op. cit.*, p. 189-196.

² Voir à ce propos Fabienne Hulak (dir. publ.), *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, Nice, Z'édicions, 1992, 207 p.

en effet, n'est plus un(i), ni (dé)fini, mais se révèle désormais ouvert, éparpillé, multiple, hétérogène.

À ce potentiel legs poétique s'ajoute une théorisation « pluridisciplinaire » du sujet envisagé comme une entité décentrée, dé-limitée, voire éclatée. C'est cette décomposition que décrit Hélène Védérine dans son essai intitulé *Le Sujet éclaté*. De Heidegger à Foucault, en passant par Sartre, Merleau-Ponty, Lacan et Deleuze, Védérine montre comment, depuis le *cogito* cartésien, le sujet a subi diverses opérations de division ayant pour but de le « désensorceler »; il s'agit d'arriver à « penser l'entre-deux, le chiasme, le procès³ » dans lesquels est engagé le sujet. « Toute la philosophie contemporaine, écrit Védérine, joue sur le doublet déconstruction/reconstruction⁴ »; car si le sujet est confronté à son morcellement, à sa dé-composition ou à sa démultiplication, il demeure que la dissémination annoncée n'a pas lieu. Quoique « malmen[é] depuis un siècle⁵ », le sujet résiste, se reforme aux frontières de lui-même :

Je est un autre, le *cogito* est épuisé, mais le sujet ontologisé ou pas fait signe vers un ego envoûté entre sa destruction proclamée et sa résistance de fait. Inquiétante étrangeté où ne finit pas de s'abîmer le narcissisme contemporain. On déplace alors l'accent vers le corps ou la chair, vers l'inconscient ou la mauvaise foi, vers la loi ou vers les structures⁶.

La dernière partie de l'essai de Védérine, consacrée à Foucault (dans le chapitre « La crise du sujet ») expose comment ce dernier a présenté, au cours de ses différents ouvrages, des types spécifiques d'expérience subjective, toujours inscrits à la limite d'une subjectivité générale, universalisée. Il s'agit, pour Foucault, d'éclairer le sujet — son monde, ses rapports au savoir, au pouvoir — par ses marges, de réécrire son

³ Hélène Védérine, *Le Sujet éclaté*, Paris : Librairie générale française, 2000, p. 25.

⁴ *Ibid.*, p. 175.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

histoire (en même temps que des parties précises de l'Histoire) en investissant ses frontières. Citant une entrevue accordée par Foucault dans laquelle il dit avoir « cherché plutôt à produire une histoire des différents modes de subjectivation de l'être humain dans notre culture⁷ », Védrine ajoute à cette volonté de recherche un angle particulier : « l'étude des "pratiques divisantes", le fou, le criminel, le malade⁸. » Figures avec lesquelles le drogué entretient plusieurs liens de parenté.

La consommation de la drogue en Occident s'amorce à peu près en même temps que la modernité. Alors que la philosophie, la psychiatrie naissante, puis la psychanalyse s'attellent, à reconsidérer et redéfinir le sujet, l'homme européen fait la connaissance de substances qui l'amèneront à réévaluer son rapport au monde, au réel et à soi. Sans y voir une concomitance directe, il est révélateur que ces entreprises soient contemporaines; la drogue apparaît dès lors comme une réalisation de cet éclatement du sujet, constaté et analysé par les théoriciens et les penseurs. Trois histoires « des marges » paraissent s'écrire plus ou moins simultanément : celle de la drogue (en Europe, particulièrement), celle du sujet (désormais éclaté), et celle d'une littérature de la drogue.

Dans son essai, Védrine parle de « figures de sujet ». Elle utilise cette expression pour aborder les représentations de la subjectivité chez les philosophes modernes et pour différencier *les* sujets (chez les auteurs qu'elle étudie) *du* sujet, entendu comme « sujet constituant absolu⁹ ». Sans vouloir entrer dans une conception et une définition philosophique du sujet, nous considérons le terme « figures de sujet » approprié afin de traiter de la question dans les textes de la drogue — le mot « figure », d'ailleurs, nous

⁷ H. Dreyfus et P. Rabinow, *Michel Foucault, un parcours philosophique*, Paris : Gallimard, 1984. Cité dans Védrine, *op. cit.*, p. 155.

⁸ Védrine, *op. cit.*, p. 155-156.

⁹ *Ibid.*, p. 26.

rapproche de la littérature¹⁰. Ce sont donc aux figures du sujet dans (le texte de) la drogue que nous nous attarderons. Moins que de définir un sujet « constituant » du drogué, il s'agit de mettre en lumière les *représentations* du sujet convoquées par les auteurs pour exprimer leur expérience subjective propre.

Dans le chapitre précédent, ce sujet nous est apparu d'emblée posté au seuil (ou l'ayant dépassé ou même transgressé) de diverses limites. Entre adulation et détestation, refus et acceptation ou même dans un état d'adhésion totale, il se situe d'un côté ou de l'autre — ou encore sur la brèche — d'une frontière qui démarque la double nature du psychotrope absorbé. Placé dans le contexte d'une expérience hors de l'ordinaire, au-delà de l'expérience humaine courante, le sujet se frotte en plus à plusieurs frontières (géographiques, de la « normalité », de la folie, du savoir). Le sujet sous drogue nous apparaît ainsi dans une opération de dé-limitation constante. C'est de ce point de vue que nous le considérerons, afin de mettre en lumière la façon dont les auteurs (d)écrivent ce sujet particulier. Nous parlerons le plus souvent d'un « sujet sous drogue » : nous désignons par là le sujet qui a vécu l'expérience, qui a ressenti les effets du psychotrope sur sa personne (subjectivité, individualité) et sur/dans son corps. Ce sujet correspond à l'auteur, ou plutôt à sa position expérimentale.

D'emblée, deux angles d'approche se dessinent. Le premier consiste à examiner la dé-limitation à l'œuvre en le sujet lui-même. Il est question de se pencher sur les

¹⁰ Comme le souligne Bertrand Gervais dans *Figures, lectures*, la figure adopte diverses significations. Dans l'optique de la littérature et de l'analyse textuelle, elle consiste en « le résultat d'une production sémiotique, d'une production imaginaire » (Bertrand Gervais, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire. Tome I*, Montréal, Le Quartanier, « Erres Essais », 2007, p. 19). La figure « génère des interprétations par lesquelles [...] le sujet s[e] [l]'approprie et se perd dans sa contemplation. » (*Ibid.*, p. 16.) Elle est aussi, toujours selon Gervais, un signe et donc à la fois « une marque concrète, un texte, une image ou une trace » (*Ibid.*, p. 31), un « objet de pensée » (*Ibid.*, p. 32). Elle peut aussi être considérée comme un « procéd[é] textue[l], [une] modalit[é] d'inscription. » (*Ibid.*, p. 38) La figure, nous le constatons, est un concept qui rejoint à la fois la construction et la production du sens, le rapport et le rôle du sujet dans la langue et qui participe de l'élaboration du langage (littéraire).

bouleversements dans les rapports du sujet à ses frontières (le moi, le corps) et au monde (le temps, les lieux, les objets). Pour Michaux, la mescaline opère une fracture : assailli, démoli, le sujet sous drogue craint la perte de soi. Duits et Huxley envisagent quant à eux la dé-limitation comme un moyen d'émancipation de soi et d'« évasion de la prison corporelle¹¹ ». Le second angle nous conduit à nous intéresser à la position limite occupée par le sujet sous drogue dans le texte. Dans les cas de De Quincey et Baudelaire, la dé-limitation est visible dans la façon dont le sujet sous drogue se (re)présente, se manifeste. Le sujet sous drogue chez de Quincey est avant tout un sujet confessant; il se compose de deux faces contradictoires en même temps que complémentaires. À la fois sublime et médiocre, le sujet sous drogue n'en demeure pas moins hors-norme. Le sujet sous drogue baudelairien semble quant à lui absent. Il est remplacé (dans « Le Poème du haschich ») par une autorité morale qui se positionne contre les autres sujets drogués exposés dans le texte. Mais le sujet sous drogue, bien que difficilement visible, se profile tout de même à la frontière de ces autres sujets drogués.

Soulignons dès à présent que la différence soulevée dans les conclusions du précédent chapitre à l'égard des périodes auxquelles appartiennent les auteurs de notre corpus d'étude est ici appliquée à notre analyse du sujet sous drogue : la question est posée différemment pour les textes du XIX^e siècle et ceux du XX^e siècle. Mais un point commun demeure entre tous : la drogue provoque des troubles dans/par le sujet, troubles qui, d'une façon ou d'une autre, sont exprimés, (ré)actualisés dans les textes. Aussi débutons-nous par une démonstration des différents phénomènes de dé-limitation rapportés dans les écrits de la drogue que nous étudions.

¹¹ Marc Porée, « L'anatomie du mangeur d'opium », chap. dans Bernard Brugière (dir. publ.), *Les figures du corps*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991, p. 133.

1. DÉ-LIMITATION(S)

1.1 Un sujet sans limites

Les effets des drogues sur la personne qui les consomme se traduisent par une certaine dé-limitation de soi. En agissant sur les appareils perceptifs et cognitifs ainsi que sur l'activité cérébrale et nerveuse, les psychotropes amènent le sujet intoxiqué à vivre des expériences qui excèdent l'ordinaire corporel et somatique. Mais les transformations subies dépassent ces plans matériels et touchent une dimension plus profonde de la personne. Michaux, toujours habile à forger des images illustratives, parle d'une « modification des appuis » :

Toute drogue modifie vos appuis. L'appui que vous preniez sur vos sens, l'appui que vos sens prenaient sur le monde, l'appui que vous preniez sur votre impression générale d'être. Ils cèdent. Une vaste redistribution de la sensibilité se fait, qui rend tout bizarre, une complexe, continuelle redistribution de la sensibilité. Vous sentez moins ici, et davantage là, Où « ici »? Où « là »? Dans des dizaines d'« ici », dans des dizaines de « là », que vous ne connaissiez pas, que vous ne reconnaissez pas. Zones obscures qui étaient claires. Zones légères qui étaient lourdes. (CPG, p. 9)

Les « appuis » du sujet sont ainsi reliés à sa capacité à sentir; la drogue décuple cette capacité, faisant de lui un être aux multiples surfaces perceptives, un sujet « hypersensible ». Cette opération s'accompagne d'une ouverture particulière de la conscience qui élargit considérablement les possibilités de (se) percevoir (dans) le monde. Les potentialités perceptives, cognitives et psychiques sont simultanément investies et activées :

Multitude dans la conscience, une conscience qui s'étend jusqu'à paraître se dédoubler, se multiplier, ivre de perceptions et de savoirs simultanés, pour mieux observer synoptiquement et tenir embrassés les points les plus distants. (CPG, p. 12)

Le sujet s'inscrit dès lors dans la pluralité. Hétérogène, paradoxal, il est désormais capable, selon les mots de Duits, « de faire un avec l'insondable multitude de tous les êtres. » (PE, p. 37) Aussi, le « moi » paraît-il une illusion : « l'investigateur voit qu'il ne possède nullement, comme il l'imagine, un "moi", ce que le Prajna-Paramita appelle une "demeure fixe". » (PE, p. 98) Michaux, dans le même ordre d'idées, affirme que le sujet subit une double délocalisation : dans l'espace qu'il occupe, et, simultanément, dans l'espace de son moi :

À la recherche de ce qui me manque, mon attention rôde en moi, cependant que je me désunis. Ma chambre n'est plus proportionnée à mon être, n'a plus d'amitié pour moi. Perdue ma résidence en elle, perdue ma résidence en moi. Délogé. Bilogé. Comme si j'étais en même temps dans un autre lieu. (IT, p. 186)

Le sujet est considéré normalement comme un tout, une entité (à peu près) dé-finie et définissable, entre autres par les échanges et les traversées — sans toutefois qu'il y ait transgression — entre le dedans (la réalité subjective, les liaisons de la psyché; les opérations conscientes et inconscientes) et le dehors (la réalité objective; le rapport au monde, aux objets, aux autres). Le corps peut lui aussi être compris comme une paroi qui à la fois contient et autorise les passages; il constitue par là un « vecteur sémantique par l'intermédiaire duquel se construit l'évidence de la conscience au monde¹² ». C'est précisément l'abolition de cette frontière par le peyotl que Duits décrit : « [...] *je perdais la faculté de faire la différence entre ce qui se passait en moi et ce qui se passait hors de moi. [...] Le peyotl unifiait le corps et le monde.* » (PE, p. 136) Le sujet sous drogue est ouvert et inclusif; sans plus de délimitation entre ce qui lui est intérieur et ce qui lui est extérieur. Le corps n'est plus un vecteur ni le lieu d'une nouvelle coïncidence : « Ce qui

¹² David Le Breton, *La Sociologie du corps*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 3.

m'arrivait arrivait au monde et ce qui arrivait au monde m'arrivait. » (PE, p. 136) — Une fois encore, Duits pourfend le dualisme en lui opposant l'unification et la communion.

Chez Michaux, le corps paraît facilement pénétrable, tout à fait perméable : « ouvert et martyrisé, [il] n'est pour Michaux qu'un lieu transitoire¹³ ». Indéfini, désuni, il ne correspond plus à une forme précise :

L'enveloppe de mon corps (si j'y pense ou veux y penser) flotte largement autour de lui (comment est-ce possible?), immense montgolfière contenant ce remuant ruisseau, car ce grand sillon, quand en même temps je veux voir mon corps, n'est plus qu'un ruisseau, mais vif toujours, ardent, champagne et chat qui crache. (MM, p. 25)

Le corps n'est plus unique, mais désormais interchangeable : « Maintenant c'est comme si j'entrais en gare d'une ville où l'on changeait de corps (totalement, par transsubstantiation). » (IT, p. 51) Ses limites sont mouvantes, incertaines — jusqu'à disparaître :

Mon corps autour de moi avait fondu. Mon être m'apparaissait (si je gardais les paupières baissées et sans repères visuels) une substance informe, homogène, comme une amibe. Plus homogène encore. Je ne me sentais pas rapetissé mais seulement indifférencié. Sur moi, sur mes frontières, avec une grande amplitude, des ondes ou des lignes ondulantes, résistantes, d'énergie pleines. (CPG, p. 42-43)

Françoise Bianchi reprend la terminologie élaborée par Didier Anzieu dans *Le Moi-Peau* pour considérer l'état du corps et du sujet dans l'expérience michaudienne de la drogue. Elle remarque en effet que les trois fonctions principales du Moi-Peau (« enveloppe contenante et unifiante du soi », « barrière protectrice du psychisme » et « filtre des

¹³ Maulpoix, *op. cit.*, p. 42.

échanges et d'inscription des premières traces¹⁴ ») sont levées. Ce « type de Moi-peau », affirme-t-elle, « échoue [...] à se constituer en "objet-support" qui permette au Moi de trouver son "centre de gravité"¹⁵ ». Ce que risque le sujet dans ce corps sans plus de limites, c'est la disparition : « Le corps n'étant plus là pour jouer son rôle d'enveloppe et de demeure, le sujet se dissout dans ce qui l'entoure et l'aspire¹⁶ ».

Si nous souscrivons à l'analyse de Bianchi, il nous faut souligner qu'en plus des fonctions générales du Moi-Peau, la drogue touche encore une autre fonction décrite par Anzieu. Le psychanalyste affine en effet sa nomenclature de départ en identifiant neuf autres fonctions, qui précisent les trois premières. Il parle d'une fonction de maintenance du psychisme, d'une fonction contenantante du Moi-Peau, d'une fonction de pare-excitation, d'une fonction d'individuation du Soi, d'une fonction d'intersensorialité, d'une fonction de soutien de l'excitation sexuelle, d'une fonction de recharge libidinale, d'une fonction des traces sensorielles et finalement d'une fonction toxique. C'est à cette dernière que nous faisons référence. Déjà, la seule épithète de cette ultime fonction renvoie immédiatement à notre sujet : la drogue, elle aussi toxique.

La fonction toxique est décrite par Anzieu comme une fonction « négative » ou une « antifonction » qui, au lieu de protéger ou de favoriser la constitution du Moi, recherche son anéantissement : « au service de Thanatos », elle viserait « l'autodestruction de la peau et du Moi¹⁷ ». Le psychanalyste envisage ce rôle en établissant un parallèle avec différents états du corps dans lesquels celui-ci paraît travailler contre sa propre conservation; le rejet d'une greffe par exemple, où le greffon est perçu comme étant un non-soi, ou les maladies auto-immunes, dans lesquelles « l'organisme vivant dirige vers

¹⁴ Didier Anzieu, *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod, 1985, p. 97.

¹⁵ Françoise Bianchi, « Henri Michaux et le corps en morceaux », chap. dans Pierre Grouix et Jean-Michel Maulpoix (dir. publ.), *Henri Michaux. Corps et savoir* (p. 42-56), Fontenay-aux-Roses, Ens éditions, 1998, p. 41.

¹⁶ Caroline Dangles, « États du corps : du physique au métaphysique », *Ibid.*, p. 63.

¹⁷ Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 105.

lui-même la réaction immunologique ou immune¹⁸ ». La structure allergique sert aussi de modèle de référence à Anzieu pour illustrer cette condition conflictuelle et paradoxale du corps-sujet qui se retourne contre lui-même. D'un point de vue psychosomatique, l'allergique interprète de façon erronée les signaux de sécurité et de danger : « la familiarité, au lieu d'être protectrice et rassurante, est fuie comme mauvaise et l'étrangeté, au lieu d'être inquiétante, se révèle attirante¹⁹ ». La même réaction « erronée » serait à l'œuvre, selon Anzieu, chez le toxicomane « qui évite ce qui peut lui faire du bien et qui est fasciné par ce qui lui est nocif²⁰. » Sans vouloir entrer dans une analyse du *comportement* toxicomane (nous nous intéressons à des textes et des auteurs, non à des patients ou des analysants), retenons cependant que, dans cette conception de la toxicomanie comme agression du toxicomane envers lui-même, c'est le corps qui, en définitive, est pris pour cible. De fait, le corps du sujet drogué paraît mis en danger (volontairement, quoi que plus ou moins consciemment) : la drogue s'en prend aux membres, aux organes, elle dérègle les systèmes perceptifs et nerveux, elle rend malade, elle fait souffrir. Le corps sous l'emprise d'un psychotrope subit un rejet (comme le greffon dans l'exemple d'Anzieu); il est voué à la perte, la destruction (la mort) par son propre moi.

Le lien que fait le psychanalyste dans la suite de son explication de la fonction toxique du Moi-Peau avec le corps psychotique nous apparaît plus intéressant encore. Dans le cas de la psychose, la structure allergique est reprise, mais « porté[e] à son paroxysme²¹ ». Le corps n'est plus seulement attiré par ce qui lui est pourtant néfaste, mais confond tout à fait les différentes fonctions du Moi-Peau :

Le fonctionnement psychique est dominé par ce que Paul Wiener (1983) a appelé la réaction antiphysiologique. La confiance dans le fonctionnement naturel de

¹⁸ *Ibid.*, p. 105.

¹⁹ *Ibid.*, p. 106.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

l'organisme est détruite ou n'est pas acquise. Ce qui est naturel est vécu comme artificiel; le vivant est assimilé à du mécanique; ce qui est bon pour la vie est ressenti comme un danger mortel. Un tel fonctionnement physique paradoxal, par une réaction circulaire, altère la perception du fonctionnement corporel et se voit en retour renforcé dans ses paradoxes. Ici, la configuration paradoxale sous-jacente du Moi-Peau entraîne la non-acquisition des distinctions fondamentales : veille-sommeil, rêve-réalité, animé-inanimé²².

Si Anzieu ne fait pas le lien entre le corps du psychotique et le corps du sujet sous drogue (du moins, directement; le rapprochement du toxicomane *et* du psychotique de l'allergique constitue un rapport indirect), nous pouvons tout de même nous permettre de le faire; nous connaissons en effet la parenté reconnue (à tort ou à raison) entre les états de l'un et de l'autre, parenté d'ailleurs remarquée (et réaffirmée) par les auteurs de notre corpus. Aussi, ce corps psychotique qui ne distingue plus ses différents plans fonctionnels nous paraît très proche du corps intoxiqué, qui lui-même méconnaît son fonctionnement normal. Dès lors, ce sont moins les fonctions du Moi-Peau qui n'opèrent plus que la fonction toxique qui prend le dessus sur toutes les autres. En les dérégulant, elle laisse l'enveloppe corporelle ébréchée, pénétrée et vidée.

1.2 Un monde sans frontières

Ces bouleversements des frontières du moi s'accompagnent de perturbations des rapports à l'espace, au temps et aux objets. Un exemple littéraire particulièrement patent de cette situation est sans doute « Le Club des Hachichins », de Gautier, qui décrit de façon élaborée les changements que le narrateur perçoit dans le monde qui l'entoure. La limite entre le sujet et les objets s'efface :

²² *Ibid.*

Par un prodige bizarre, au bout de minutes de contemplation, je me fondais dans l'objet fixé, et je devenais moi-même cet objet. Ainsi je m'étais transformé en nymphe parce que la fresque représentait en effet la fille Ladon poursuivie par Pan²³.

De même, les rapports spatio-temporels sont perturbés de façon profonde : « Je me levai avec beaucoup de peine et me dirigeai vers la porte du salon, que je n'atteignis qu'au bout d'un temps considérable, une puissance inconnue me forçant de reculer d'un pas sur trois. À mon calcul, je mis dix ans à faire ce trajet²⁴. » Les lieux se transforment, l'espace se reconfigure : « J'étais cependant parvenu à gagner la pièce voisine dont les dimensions me parurent changées et méconnaissables. Elle s'allongeait, s'allongeait... indéfiniment²⁵. » Le temps finit même par *littéralement* mourir :

En revenant à moi, je vis la chambre pleine de gens vêtus de noir, qui s'abordaient d'un air triste et se serraient la main avec une cordialité mélancolique, comme des personnes affligées d'une douleur commune. Ils disaient : « Le Temps est mort; désormais il n'y aura plus ni années, ni mois, ni heures; le Temps est mort, et nous allons à son convoi²⁶ ».

Ces transformations du rapport au temps, à l'espace et aux objets sont vécues par le narrateur de Gautier comme un basculement, une perte de contrôle : « Alors le vertige s'empara complètement de moi; je devins fou, délirant²⁷. » À travers la transgression et la réorganisation des limites du monde, le sujet se trouve sous la menace d'une perte de soi, d'une dégradation marquée de son être. L'opération de dé-limitation a quelque chose d'affolant...

²³ Gautier, *op. cit.*, p. 741.

²⁴ *Ibid.*, p. 743.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 745.

²⁷ *Ibid.*

1.2.1 Angoisse et indifférenciation

En effet, cette dé-limitation peut entraîner une certaine angoisse liée, par exemple, à la suspension de la différenciation²⁸ sujet/objet. Devant les objets, le sujet ne « se tient » plus : « Offensive des choses commence, recommence. Le verre veut me boire. Les raisins secs, le tube de colle m'observent, ou vont m'observer... » (GEE, p. 72) Le sujet est menacé d'assimilation, d'incorporation. Il court le risque de voir ses contours s'effacer, son caractère perdre en substance au profit de l'objet. Baudelaire observe un phénomène similaire :

Il arrive quelques fois que la personnalité disparaît et que l'objectivité [...] se développe en vous si anormalement, que la contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre propre existence, et que vous vous confondez bientôt avec eux. (PA, p. 47)

Le rapport aux objets s'inverse : le fumeur est fumé par sa propre pipe :

Je vous suppose assis et fumant. Votre attention se posera un peu trop longtemps sur les nuages bleuâtres qu'exalte votre pipe. L'idée d'une évaporation, lente, successive, éternelle, s'emparera de votre esprit, et vous appliquerez bientôt cette idée à vos propres pensées, à votre matière pensante. Par une équivoque singulière, par une espèce de transposition ou de quiproquo intellectuel, vous vous sentirez vous évaporant, et vous attribuerez à votre pipe (dans laquelle vous vous sentez accroupi et ramassé comme le tabac) l'étrange faculté de *vous fumer*. (PA, p. 48)

²⁸ En psychologie, l'indifférenciation « caractérise les interactions qui se développent entre le nourrisson et son milieu au début de la période sensori-motrice : le bébé agit certes sur les objets, mais sans qu'il ait conscience de l'existence d'un moi (et donc d'un corps propre) distinct des objets, et sans qu'il ait conscience de l'existence même (de la permanence) de ces objets. » (Roland Doron et Françoise Praot (dir. publ.), *Dictionnaire de psychologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 375.) Nous utilisons nous-mêmes ce terme pour signifier que le sujet ne perçoit plus (ou difficilement) de distance, de différence entre lui-même et les objets qui l'entourent. Ces derniers, comme dans la définition psychologique, peuvent en venir à se confondre avec le sujet.

Ainsi « désobjectivé », le danger consiste à être objectivé par les objets eux-mêmes.

L'« accroissement *monstrueux*²⁹ du temps et de l'espace », selon l'expression de Baudelaire, laisse l'impression d'un engouffrement, d'un dessaisissement. Le temps désormais émancipé (« Dans la Mescaline le temps est immense », MM, p. 70) empêche le sujet de s'inscrire dans une temporalité précise :

Après une incertaine durée, fraction d'une journée, qui n'a pas pu excéder de beaucoup une heure, mais qui pour moi fut un des plus importants vases de temps qui jamais en mon être se remplit, il y eut une sorte d'ouverture. Je ne voyais pas encore à quoi. Ce fut comme si je revenais d'une autre ère... (MM, p. 179)

Une question relative à la potentielle ubiquité du sujet est soulevée : « En quel endroit du monde suis-je en même temps qu'ici? » (GEE, p. 79). Ce qui pourrait passer pour un don, une faculté exceptionnelle rendue possible grâce à la drogue apparaît ici comme une inquiétude devant l'incertitude existentielle. Aussi Michaux parle-t-il d'une dépossession :

Le statique, le fini, le solide avaient fait leur temps. Il n'en restait rien, ou comme rien. Dépouillé, je filais, projeté; dépouillé de possessions et d'attributs, dépouillé même de tout recours à la terre, délogé de toute localisation, dépouillement invraisemblable qui semblait presque absolu [...] (GEE, p. 117).

C'est justement de cette amplification extraordinaire de l'espace et du temps dont parle de Quincey dans *Suspiria de profundis* :

²⁹ Nous soulignons.

In the *Opium Confessions* I touched a little upon the extraordinary power connected with opium (after long use) of amplifying the dimension of time. Space, also, it amplifies by degrees that are sometimes terrific. But time it is upon which the exalting and multiplying power of opium chiefly spends its operation. Time becomes infinitely elastic, stretching out to such immeasurable and vanishing termini, that it seems ridiculous to compute the sense of it, on waking, by expressions commensurate to human life. (SP, p. 8)

L'espace devenu immense, immesuré, semble vouloir engloutir, aspirer. Le sujet se laisse happer :

[...] je lève la tête. Un ciel noir s'étendait partout avec beaucoup d'étoiles. Je m'y abîmai. Ce fut extraordinaire. Instantanément dépouillé de tout comme d'un par-dessus, j'entrais en espace. J'y étais projeté, j'y étais précipité, j'y coulais. Par lui happé violemment, sans résistance. [...] Comme soustrait à la terre, me sentant emporté invinciblement par le haut, entraîné toujours plus loin, grâce à une merveilleuse invisible lévitation, dans un espace qui ne finissait pas, qui ne pouvait pas finir, qui était sans commune mesure avec moi, qui toujours me tirait à lui, je m'élevais, de plus en plus, aspiré inexplicablement, sans qu'évidemment je pusse jamais arriver. D'ailleurs arriver où? (GEE, p. 116)

Perdu dans cette espèce d'infini spatial, il entre dans « une extase d'espace » (GEE, p. 122). Confondus, le sujet et les lieux qu'il habite deviennent « presque pareils, indifférenciés. » (GEE, p. 125) Il n'y a plus de distance entre le moi et le monde.

1.2.2 Indifférence et indistinction

À l'angoisse suscitée par l'indifférenciation des rapports au temps, aux lieux et aux objets répond une autre attitude, celle de l'indifférence et de l'indistinction. C'est cette réaction qu'affiche Huxley à l'égard du rapport spatio-temporel lorsqu'il se trouve sous l'influence de la mescaline. « I spent several minutes—or was it several centuries? [...] » (DOP, p. 22) s'interroge-t-il à un moment de son expérimentation : cette indécision ne

révèle toutefois pas une inquiétude ou une anxiété (comme pour l'ubiquité, chez Michaux), mais un désintérêt :

Place and distance cease to be of much interest. The mind does its perceiving in terms of intensity of existence, profundity of significance, relationships within a pattern. [...] The mind was primarily concerned, not with measures and locations, but with being and meaning. [...] And along with indifference to space there went an even more complete indifference to time. « There seems to be plenty of it, » was all I would answer, when the investigator asked me to say what I felt about time. (DOP, p. 20-21)

Cette indifférence, cependant, semble moins redevable à un détachement qu'à un décalage, une profonde restructuration du rapport du sujet aux frontières spatio-temporelles. Normalement situé dans un lieu et un temps déterminés (et déterminables), le sujet se retrouve désormais dans un espace-temps in-défini ou re-défini aux moyens de nouveaux paramètres, de nouveaux éléments de dé-finition. Aussi Huxley précise-t-il que le temps ne suit plus une course droite et directe, mais avance désormais de façon erratique :

Plenty of it, but exactly how much was entirely irrelevant. I could, of course, have looked at my watch; but my watch, I knew, was in another universe. My actual experience had been, was still, of an indefinite duration or alternatively of a perpetual present made up on one continually changing apocalypse. (DOP, p. 21)

Comme le remarque très justement Sophie Sendra, Huxley ne se trouve pas dans une temporalité nouvelle, mais fait une nouvelle expérience du temps :

Cet autre univers du temps, dont parle l'auteur, ne se trouve pas dans un ailleurs, un autre *topos*, mais est situé dans notre propre perception de cette notion, au

cœur de l'ordinaire du temps, que nous connaissons au quotidien, celui d'un temps mesurable³⁰.

C'est aussi ce que nous retrouvons chez Baudelaire qui précise que, la « mesure du temps étant abolie » (PA, p. 52), il devient difficile de le mesurer : « Quelque bizarres et nouvelles que soient les sensations que j'ai tirées de ma folie de douze heures (douze ou vingt? En vérité, je n'en sais rien) [...] » (PA, p. 49) Le temps passé dans l'intoxication se révèle incompatible avec la durée de l'expérience humaine courante : « On dirait qu'on vit plusieurs vies d'hommes en l'espace d'une heure. » (PA, p. 48)

La drogue ne conduit pas le sujet dans un monde autre qui ne connaîtrait aucune limite spatio-temporelle : elle distend, nie ou renégocie les limites déjà existantes, lui permettant d'en faire une nouvelle exploration, de le redécouvrir — et, du fait même, de se redéfinir et se redécouvrir en tant que sujet d'un monde renouvelé.

Duits considère le rapport sujet/objet dans le même sens. Nous connaissons sa propension à opérer des renversements dans le but d'échapper à la logique dualiste : le « drogué » est en fait plus conscient que celui qui n'a pas pris de peyotl (c'est lui le vrai « drogué »); le peyotl n'est pas un hallucinogène, mais un illimiteur de la conscience; ce qu'on prend pour la réalité consiste en un leurre, révélé par la drogue, qui donne accès à la « vraie réalité », etc. Aussi, plutôt que de trouver angoissant ou perturbant les nouveaux rapports institués par le psychotrope, Duits juge que c'est au contraire la distance normale entre sujet et objet qui induit une douloureuse disproportion : « Il y avait toujours un sujet conscient d'une part et d'autre part un objet inconscient; entre les deux, un espace vide et noir, que je peuplais vainement de questions. » (PE, p. 207-208) Le peyotl, comme dans tous les autres cas de figure chez l'auteur du *Pays de*

³⁰ Sophie Sendra, « Épistémologie d'un best-seller : Aldous Huxley, *Les Portes de la perception* », *Psychologie Clinique*, vol. 1, no 27, 2009, p. 40.

l'éclairement, lève l'opposition : « Un autre plan se révèle, où la distinction de l'objectif et du subjectif n'a pas de sens. » (CD, p. 89)

À la lumière de ce que nous venons d'exposer, nous examinons plus précisément, au point suivant, les figures et les postures singulières du sujet « sans limite » chez Michaux, Huxley et Duits. Que le sujet sous drogue soit agressé et morcelé ou que l'effet de la drogue sur celui-ci soit de l'ordre de l'émancipation, il reste qu'il subit des bouleversements qui le laissent (durablement) transformé.

2. FRACTURATION, TRANSFORMATION ET NÉGATION : ÉTATS (LIMITES) DU SUJET

2.1 Michaux et la « grande démolisseuse »

D'un bout à l'autre du corpus mescalinen Michaux redit combien la mescaline le bouscule, l'agresse, le bouleverse. Les exemples de perturbation et de dérèglement qu'il endure se comptent par dizaines : « l'écartelé hébété » (IT, p. 15) est « chiffonné » (GEE, p. 99); il se sent « comme si une partie de [son] être se trouvait par magie posé sur l'extrémité d'un diapason qu'on ferait vibrer et dont [il] serai[t] condamné à suivre chacun de ses multiples damnés aller et retour incroyablement précipités » (IT, p. 57); « divisé », « multiplié », il devient « carrefour, lieu d'intersection de cent courants sauvages, pris par des tiraillements et des aliénations-éclairs » (IT, p. 217)...

C'est la plupart du temps sur le mode de l'agression que se joue le rapport de la mescaline et du sujet (rappelons que Michaux, dès *Misérable miracle*, se dit en lutte contre la drogue). Ce dernier est assailli, mis en pièces :

[...] dans un insupportable froissement, mon calme violé mille fois par les langues de l'infini oscillant, sinusoïdalement envahi par la foule des lignes liquides, immenses aux mille plis, *j'étais et je n'étais pas*, j'étais pris, j'étais perdu, j'étais dans la plus grande ubiquité. Les mille et mille bruissements étaient mes mille déchiquetages. (MM, p. 24)

La drogue exerce une réelle violence sur le sujet, qui ne peut faire autrement que la recevoir de plein fouet : « Je suis violenté par un courant jusqu'à ce que mes pensées aillent avec ce "je ne sais quoi" d'hyperactif, de torrentiel, de précipité, que je sens dévaler, passages qui me forcent. » (GEE, p. 59) La mescaline devient une machine emballée qui le creuse de l'intérieur :

Ainsi, et toujours à cette incessante, inhumaine vitesse, j'étais assailli, percé par la taupe électrique forant son chemin dans le plus personnel de l'essence de ma personne. Pris non dans de l'humain, mais une sorte de frénétique agitateur mécanique, dans un malaxeur-broyeur-émietteur [...] (MM, p. 125-126).

Le sujet, assurément, n'en sort pas indemne : « Tout ça me disloque. » (GEE, p. 68) Il se trouve même carrément pulvérisé :

Tout ce que vous présenterez à la schizo mescalinienne sera broyé. Ne vous présentez donc pas vous-même. Et ne lui présentez aucune idée vitale, car c'est horrible ce qu'elle en fait. Sinon vous serez totalement inhabitable, vous faisant horreur, votre maison dans le torrent, objet de dérision pour vous-même. (MM, p. 131)

Dans *Michaux, passager clandestin*, Maulpoix illustre le « péril » auquel fait face le corps intoxiqué qu'il décrit tour à tour comme étant chétif (faible, insuffisant, malade), violenté (soumis à la torture, menacé de destruction) et métamorphosé. Il affirme ainsi que les « caractéristiques premières du corps sont pour Michaux la faiblesse et

l'insuffisance³¹ ». « Il est trop petit, trop maigre, il manque de santé et de force³² », poursuit-il. Maulpoix fait référence à cette espèce de cartographie du corps malade, blessé que le poète dresse tout au long de son œuvre : « un bras cassé, une dent cariée, une vieille otite qui se réveille sont les moindres images de cette pathologie diversement illustrée, tant par le biographique que par l'imaginaire³³. » Sur ce corps d'emblée affaibli, la mescaline fait inévitablement des ravages. En effet, le poète parle en plusieurs moments de l'attaque en règle menée par la mescaline. Dans le passage suivant, les analogies s'enchaînent (renforcées par la répétition de l'adverbe « beaucoup », qui semble rythmer l'attaque, comme un tambour de guerre) pour illustrer l'assaut continu enduré en/par son corps :

[Les serpents de force — des ondes] commençaient à m'enrober, à me traverser, à me former et déformer rythmiquement, à me traverser beaucoup, à me travailler beaucoup, à de tout me distraire beaucoup, à m'arracher beaucoup, à m'exhorter beaucoup, à me tordre beaucoup, à me plier beaucoup, à vouloir me faire souple, à vouloir me faire fluide, à vouloir me rendre sans résistance. (CPG, p. 42)

Michaux compare son corps intoxiqué à une bureaucratie dysfonctionnelle (!) qui court-circuite les canaux normaux de communication et de diffusion :

Je [...] secouai donc [mon corps], le remuai, le mis debout, le mis en marche, puis pinçai tant que je pus mes bras, mes jambes. Rien ne changea, ni si j'ouvrais les yeux quelque temps. J'étais renseigné certes sur le pincement, mais comme si le renseignement m'avait été transmis avec des paperasses, par un vague bureau subalterne qui ne comprend rien, dans une atténuation voisine de l'anesthésie. J'étais hors de surprises du corps. Je savais encore des choses de mon corps, mais je ne l'occupais plus, ou si peu [...] (IT, p. 78).

³¹ Maulpoix, *op. cit.*, p. 38.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

Agressé, disloqué, pulvérisé... il semble ne plus rester de ce sujet que des miettes. La drogue, par ses harcèlements et ses violations incessants, le laisse démuni. Elle lui ravit toute force de réaction, toute volonté de réagir. Le sujet devient une enceinte pénétrée, une cité occupée par l'ennemi, qui s'emploie à la démolir, à l'anéantir. Le sujet sous drogue apparaît comme une entité dont l'intégrité et l'unité ont été durement (durablement?) touchées. « L'effritement du "bloc moi"³⁴ » fait du sujet une assise peu fiable, le place dans une situation précaire.

2.1.1 Le sillon et l'eau : se fracturer/s'emplir

La mescaline opère donc en le sujet une profonde brisure. L'image récurrente du sillon qui le traverse d'une extrémité à l'autre illustre cet état dans lequel il se retrouve. Signe « visible » de la coupure, de la fracture mescaliniennne, le sillon désigne le déchirement de l'être :

Où exactement ce sillon? C'est comme s'il me traversait le crâne, du front au sinciput. Pourtant je le vois. Sillon sans commencement ni fin, qui m'atteint en hauteur, et dont la largeur moyenne est sensiblement égale en bas comme en haut, sillon dont je dirais bien qu'il vient du bout du monde, qu'il me traverse pour repartir à l'autre bout du monde. (MM, p. 24-25)

« Brisé de mille brisements » (MM, p. 25), il est comme une brèche ouverte de laquelle s'échappe « ruisseau continuel » dont « on ne pourrait [...] croire qu'il puisse jamais arrêter de couler » (MM, p. 25). Cette agression du corps par la drogue constitue dans les faits une double menace : il s'agit d'une attaque contre « l'intégrité autant physique que psychique³⁵ » du poète. Une distance s'insinue entre le sujet et son enveloppe charnelle : « Une place énorme entre mon corps et le sillon, qui en son milieu le traverse.

³⁴ Jean-Pierre Cauvin, « Variations sur un préfixe », *Esprit créateur*, vol. XXVI, no 3, 1986, p. 65.

³⁵ Porée, *op. cit.*, p. 134.

Parfois le vide occupe cette place. (C'est étrange, je me croyais plein.) » (MM, p. 25)

L'interrogation — entre parenthèses, comme pour mieux indiquer le soliloque dans lequel l'arrachement du corporel confine le sujet — marque la soudaineté et l'étrangeté de la fracture subie.

Cette fracturation ne dure pas que le temps de l'intoxication : Michaux signale qu'elle peut perdurer plusieurs jours après l'expérience :

Et maintenant après plus de vingt jours, que je sois couché, assis ou marchant, le sillon est là me traversant en ma tête, sans du tout s'occuper du cerveau et du diencéphale et de la matière grise qui doivent pourtant y être, il me fend d'un bout à l'autre me joignant à l'infini, par un chemin infini, champ de force étrangement lié... lié à quoi? (MM, p. 86)

La persistance du sillon montre l'importance de la dislocation subie par le sujet; alors que ce dernier devrait avoir retrouvé ses assises, qu'il devrait être rentré dans ses limites, une béance demeure en son centre, lui refusant l'accomplissement de l'essentiel remaillage des morceaux de soi.

L'espace, le trou formé par le sillon ne laissent pas toutefois le sujet vidé. À la première image succède une seconde, l'eau, qui se charge de l'emplir — jusqu'au débordement :

[...] je me laissai traverser par le fluide qui, pénétrant par le sillon, paraissait venir du bout du monde. Moi-même j'étais torrent, j'étais noyé, j'étais navigation. Ma salle de la constitution, ma salle des ambassadeurs, ma salle des cadeaux et des échanges où je fais entrer l'étranger pour un premier examen, j'avais perdu toutes mes salles avec mes serviteurs. J'étais seul, tumultueusement secoué comme un fil crasseux dans une lessive énergique. Je brillais, je me brisais, je criais jusqu'au bout du monde. Je frissonnais. Mon frissonnement était un aboiement. J'avais, je dévalais, je plongeais dans la transparence, je vivais cristallinement. (MM, p. 48-49)

Le sujet devient tour à tour liquide, nageur, naufragé : il est fluide et submergé dans le même moment, il se change en la vague même qui le renverse :

Nageur entre deux eaux, dans un courant m'éloignant de toute rive, j'essayais cependant de comprendre mieux quel coup de pied avait pu si bien m'envoyer loin du bord. [...] Devenu eau, l'effort m'était contre nature. (CPG, p. 80)

Le débordement autorise ces successions/concomitances d'états : tout à l'heure déchiré, il se répand maintenant, laissant un fragment de soi se perdre dans les remous, un autre remonter le courant, un autre encore couler dans les profondeurs. La noyade, issue fatale de cette nage impossible, illustre de façon éloquente la position du sujet, pris dans un monde qui n'est pas le sien, se débattant contre un élément qui ne lui est pas naturel. Comme un noyé dont les poumons s'emplissent d'eau, le sujet sous mescaline est gorgé d'une substance qui l'empêche de « reprendre son souffle », de retrouver la maîtrise de ses sens. Impuissant, il est emporté :

Et soudain les vagues innombrables de l'océan mescalinen qui débouchaient sur moi me renversaient. Me renversaient, me renversaient, me renversaient, me renversaient, me renversaient, me renversaient. Ça n'allait plus finir, plus jamais. (MM, p. 124)

Si le sillon désignait la fracture, l'eau signifie une perte de contact avec le monde, un éloignement toujours plus grand et, de fait, difficilement surmontable (au moins le paraît-il le temps de l'intoxication) entre le moi et le monde. Le sujet n'arrive plus à rejoindre le (ses) bord(s). Il est à la dérive.

2.1.2 Dédoublement : Michaux et Mr Hyde

Cette situation précaire et instable dans laquelle se trouve le sujet sous drogue le conduit ainsi à s'éloigner de lui-même. Devenu « étranger, "aliéné à [s]oi" » (MM, p. 145), il se divise. Cette division prend en certains moments l'allure d'un dédoublement singulier : le moi se fractionne en deux entités, l'une bonne, l'autre mauvaise. La mescaline ferait ainsi « surgir le démon » (IT, p. 177) et provoquerait la possession du « bon sujet » par « l'idéal de perversité qu'à son insu tout homme porte en lui ». (IT, p. 183) Dans un article intitulé « Addiction and the 'Other Self' in Three Late Victorians Novels », Dollar traite justement de la question du dédoublement démoniaque dans l'expérience de la drogue. Ce qu'il appelle le « psychodrame du toxicomane » (*the addict's psychodrama*) se constitue comme un modèle littéraire dans lequel la drogue agit comme un libérateur de l'autre moi – le mauvais moi :

In each work the irresistible pull of other self is presented in terms of an addiction, with some substances [...] functioning as the key which unlocks and releases the hitherto imprisoned 'other'³⁶.

Le corpus d'études de Dollar est assez éloigné des textes mescaliniens. *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, *Mayor of Casterbridge* (1886), de Thomas Hardy et *The Picture of Dorian Gray* (1890), d'Oscar Wilde sont des fictions dans lesquelles le « toxique » (la potion chez Stevenson, l'alcool chez Hardy, l'opium chez Wilde) joue certes un rôle important dans l'action du récit, mais ne représente pas, comme chez Michaux (ou de Quincey, Baudelaire, Huxley et Duits) le propos, le sujet et l'objet du texte. Néanmoins, c'est à peu près le même « psychodrame » que la mescaline autorise — d'autant que Michaux fait lui-même

³⁶ J. Gerard Dollar, « Addiction and the 'Other Self' in Three Late Victorians Novels », dans Vice, Campbell et Armstrong (dir. publ.), *op. cit.*, p. 268.

référence à la figure archétypale du Dr Jekyll et de son double malveillant³⁷. (MM, p. 109)

Dans l'analyse de Dollar, le mauvais double remet en question le « sujet moral victorien »; dans le texte de Stevenson, par exemple, Mr Hyde est certes plus jeune, plus vigoureux que le sujet original et il réalise les désirs inassouvis du docteur. Cependant, il se révèle exceptionnellement cruel et violent. Il ne permet pas seulement au Dr Jekyll de se soustraire à une bienséance étouffante, mais pourfend toute règle morale — jusqu'à commettre des assassinats. Bien sûr, le dédoublement démoniaque décrit par Michaux ne s'inscrit pas dans un tel scénario. Mais l'autre sujet réveillé par la mescaline apparaît tout aussi maléfique :

On a normalement un *moi* correct, usant correctement (à peu près) de la personne des autres et de la sienne; de ses appétits, de ses facultés, de ses possibilités, de ses droits et désirant en user correctement, et d'autre part un *moi* « pervers », mal pensant, observateur féroce, agissant avec perversité, ou y songeant. (IT, p. 177)

D'ailleurs, dans *Misérable miracle*, le poète décrit une certaine transformation qui peut s'apparenter à la métamorphose engendrée par la potion du Docteur Jekyll :

La lampe qui était près de la glace me montra une tête que je n'avais jamais vue, la tête d'un fou furieux. Elle eût fait peur à un tueur. Elle l'eût fait reculer. Hors de moi, complètement extravertie, effroyablement photogénique et décidée (alors que moi, je suis en deçà), tête d'énergumène, quoique ni elle ni moi n'eussions fait un mouvement, elle était le masque vultueux qui n'écoute plus personne, face terrible du fou furieux qui est en réalité l'affolé furieux. [...]. « Il » devrait déjà avoir tué, pensais-je, car je ne pouvais considérer cette tête au bord du meurtre comme la mienne. (MM, p. 132-133)

³⁷ En note de bas de page, il prend d'ailleurs la peine de souligner que « Stevenson aurait écrit ce récit (très à part dans son œuvre) après avoir absorbé de la cocaïne qu'un médecin lui avait prescrite. »

La transformation de Michaux n'est pas complète; elle ne concerne que son visage et encore, le reflet de celui-ci dans le miroir. Cependant, le potentiel de violence projeté par cette tête est suffisant pour que le poète s'en sente réellement séparé. L'usage de la troisième personne le confirme; la mescaline fait non seulement « surgir le démon », mais semble lui donner vie. Ce n'est plus seulement un double malveillant, mais un autre assassin : « [...] le surgissement du double démoniaque, compagnon des expériences hallucinogènes, met en scène une double postulation simultanée de l'écrivain [...] soit le dédoublement entre un Je agressé et un Je agresseur³⁸. » Comme dans la nouvelle de Stevenson où Mr Hyde prend le dessus sur le docteur Jekyll, le poussant à se suicider, le « mauvais sujet » vise la destruction du bon : « C'est aussi le faciès de celui qui, dans l'état paranormal et dangereux où vous êtes, et tandis que vous luttez pour vous soutenir, est *de cœur* avec le *processus morbide, qui va vers l'annihilation de votre être mental*. » (IT, p. 180) ainsi, le dédoublement ne fait que redire, sur un autre mode, l'agression subie par le sujet sous drogue.

Un épisode similaire est rapporté dans *Connaissance par les gouffres*. Cette fois, il ne s'agit pas d'un dédoublement, mais d'une transfiguration de l'image du corps. Dans ce passage, Michaux rapporte une séance de psychose expérimentale à laquelle il participe. À un moment, il note des changements étranges dans les visages des psychiatres qui l'observent :

[Ils] prenaient l'air déshabité de zombies et tel que, s'il n'y avait pas tant de choses étranges à Sainte-Anne, le portier eût dû hésiter tout à l'heure à les laisser sortir dans l'état où ils étaient. Rigides, en bois, mal agencés, mal conçus, essais lamentables d'imitation de têtes d'homme faits par un paysan sculpteur du dimanche dans un canton suisse, leur groupe était ahurissant. (CPG, p. 50)

Peu après, il constate sur son propre visage une transformation similaire :

³⁸ Brun, *op. cit.*, p. 226.

M'étant levé [...] pour m'observer dans la glace, je compris aussitôt que j'avais le même type de visage qu'eux, toutefois plus extériorisés. En fait, il avait un peu rosi aux pommettes et quelque animation lui venait de la parole mais lui aussi, en partie déshabité, participait de la même étrangeté, visage que les impressions de l'intérieur ne vitalisaient plus, que je ne ressentais plus. (CPG, p. 50)

Soudainement, le corps et l'image du corps ne coïncident plus. Devant le miroir, Michaux ne se reconnaît pas; s'il sait que ces traits sont les siens, il n'arrive plus à les identifier comme tels. Le visage, image la plus évidente, la plus reconnaissable de soi, sorte d'écran de l'intériorité du sujet, cesse d'assumer sa fonction identificatrice.

Il est difficile ici de ne pas faire de lien entre cette sorte de dépersonnification expérimentée par Michaux et le concept psychanalytique du stade du miroir, développé par Lacan, dans le sillage des découvertes de Wallon sur la perception du corps et de l'image du corps par le jeune enfant. La seule image du miroir nous y invite d'ailleurs, inévitablement. Avant de vivre ce stade essentiel, l'infans éprouve son corps comme une entité morcelée : il ne fait pas de différence entre ce qui lui appartient (ses membres) et ce qui relève d'un corps autre. De même ne saisit-il pas la différence entre son corps et les objets qui l'entourent. Dans le stade du miroir, l'infans perçoit son reflet, qu'il apprend à reconnaître comme étant l'image visuelle de son corps propre, défini et fini. Cette image visuelle du corps, appelée par Lacan « image spéculaire », amorce la prise de conscience de soi : l'infans réalise que l'image du miroir est un reflet de lui-même, mais n'est pas lui-même, qui se trouve devant le miroir (et non dedans). L'image spéculaire se rabat sur le corps « réel », sans toutefois s'y confondre : l'infans se sait un, complet et réalise qu'il projette une image de cette unité, qui peut être captée par un autre qui le regarde (dans la théorie lacanienne, ce premier regard, c'est celui de la mère, que l'infans voit posé sur lui, et qui l'autorise du coup à effectuer sa propre reconnaissance).

Dans la scène évoquée par Michaux, il n'y a pas atomisation totale de l'image spéculaire et du corps : le poète dit bien qu'il *sait* que ce reflet est le sien; cependant, il ne se *reconnaît* plus. Aussi l'image perçue de son visage ne correspond plus au visage véritable, sans avoir perdu complètement son rapport à lui. Dès lors, le visage est à peu près le sien ou encore certainement le sien, mais changé, différent. Il appartient toujours à son corps (le sujet n'est pas revenu au morcellement originaire), mais il lui est en même temps « étranger », comme il le dit lui-même. La reconnaissance de soi ne peut être effective, totale. C'est moi et ce n'est pas moi, semble dire Michaux en se voyant dans le miroir; la mescaline, en provoquant cette distanciation entre le sujet et la perception (visuelle) qu'il a de lui-même, l'entraîne vers ce que Freud a défini comme l'inquiétante étrangeté...

Cette perte de conscience et de reconnaissance du corps, que le poète qualifie de « bizarre, abrupte, énorme » (CPG, p. 179), conduit le sujet à considérer ce dernier comme une entité étrangère, un lieu inconnu, inhabité : « Tout autre, celle-là profondément changée, la conscience de mon corps que je ne me sentais plus occuper convenablement, continûment. » (CPG, p. 49) Désormais désolidarisé du sujet, le corps fuit, s'échappe, s'efface :

Après l'injection de mescaline, de L.S.D. 25, de psilocybine, l'homme, jusque-là sain, sent son corps rapidement se retirer de lui. C'est fait. Il lui échappe. Il ne peut plus en éprouver la variété, la masse, la présence, ce sûr et obscur compagnonnage qui, inconnu des autres, lui était propre. N'est plus un corps, n'est plus évocable, n'est plus sien, n'est plus qu'un lieu. Et il en est exclu. Sans doute il est toujours là, mais ne comptant plus. Fini le bain réciproque, où l'on est dedans et qui est en soi. (CPG, p. 179)

Si Michaux essaye tout de même « d'attirer [s]on corps », de le « sensualiser », c'est bien en vain : « il était devenu un étranger. Il ne s'intéressait à rien. » (MM, p. 144) Sous l'action de la mescaline, le sujet méconnaît son propre corps. Plus qu'une métamorphose, il s'agit ici d'un processus de rupture brutal au terme duquel le corps

devient autre : « Je viens de songer à *l'autre*. Quel autre? L'autre qui est au lit (à côté de moi). [...] Dédoublément ? À peine, mais tout de même il ne m'était jamais arrivé de me sentir (complet) à côté de mon corps. » (IT, p. 129)

L'opération de dé-limitation subie par le corps intoxiqué a à voir avec l'autre : l'autre qu'il devient pour le sujet, mais aussi l'autre qui se trouve en rapport avec lui. Devant son corps de plus en plus étranger, le sujet constate que les corps « autres » endurent une perte comparable à la sienne : « Quelque chose en a glissé et pas seulement du sien. Les corps autour de lui bizarrement ont "perdu corps" ». (IT, p. 222) Nous avons dit que, dans le stade du miroir, la reconnaissance de soi passait par le regard de l'autre : parce que l'autre me reconnaît, je peux ensuite me reconnaître. Je perçois ton corps; je perçois mon corps : « l'effet miroir » se produit également entre le sujet et l'autre.

Dans la non-reconnaissance du corps à l'œuvre dans la drogue, le regard se déplace : c'est le sujet qui regarde l'autre. Ce dernier est mal appréhendé, victime de la perception lacunaire que le sujet a de sa propre intégrité physique :

Ne sentant pas mon corps en son entier, en son détail mais mal, à peine et sporadiquement, ne sentant pas mon visage, ne pouvant le sentir en imagination, je n'arrivais pas à sentir la vie de *leur* visage à eux. Je les recomposais mal, proportionnellement à la façon dont mal j'occupais le mien. (CPG, p. 49)

Le corps du sujet renvoie sa propre étrangeté au corps autre; le jeu du miroir se perd dans la dissociation réciproque de sujet et de l'autre :

Dans l'ivresse mescalinienne, on ne sent plus le corps de l'autre. C'est qu'on a (sans le savoir même) perdu exagérément la conscience du sien, de sa propre situation dans son corps (ce qu'on ne perd jamais dans la vie normale quoiqu'on le pense

parfois). Car on ne prend conscience du corps des autres qu'à la condition de garder la conscience du sien et dans la mesure où on la garde. (IT, p. 87)

La formule s'inverse : je ne reconnais plus mon corps; je ne reconnais plus ton corps. La perte dédoublée (de son corps/du corps de l'autre) se révèle dès lors encore plus dangereuse pour le sujet sous drogue. Déjà dépossédé, déshabité, fracturé, le sujet ne trouve plus d'appui, de prise extérieure qui pourrait lui permettre de se resituer, se redéfinir, se « ressentir » : « [...] les modifications de l'image corporelle manifestent une désorganisation de la conscience vigile avec l'immédiat effacement des limites du moi, des frontières du moi et de l'autre, du corps propre, du corps d'autrui et de l'objet³⁹. »

Dans une tentative pour retrouver, refixer son visage, Michaux s'essaie en une occasion au dessin. Le but est d'effectuer une activité qui demande une certaine implication du corps, une sollicitation des membres et des muscles. Selon Michaux, le « fait de dessiner augmente extrêmement [s]a présence dans [s]a main et dans [s]on visage » (IT, p. 109); il s'agit de réoccuper le corps. Pourtant, ce n'est pas tant à son corps qu'il (se) renvoie qu'à celui de l'autre : le visage est ressenti dans l'activité du dessin parce qu'il « a l'habitude réfléchir à la figure des autres plus qu'à leur corps. » (IT, p. 109) Or le dessin, dans l'expérience de la drogue, exprime avant tout la dislocation; nous le savons grâce aux exemples de dessins mescaliniens qui figurent dans *Misérable miracle* et dans *L'Infini turbulent*. Les lignes hachurées, brisées, frénétiques, en effet, « visualisent cette cassure brisant en deux le corps du poète⁴⁰ ». (Voir les figures 1 et 2.) Aussi le visage autre (dessiné), s'il a pour but de retrouver, par identification, le visage du sujet, révèle en fait l'état lamentable dans lequel ce dernier se trouve :

Mon visage, depuis des heures oublié et perdu, c'est comme si maintenant je me frayais un passage vers lui, comme si je me présentais derrière lui. Coup de volant

³⁹ Robert Smadja, *Poétique du corps. L'image du corps chez Baudelaire et Henri Michaux*, Berne, Peter Lang, 1988, p. 194.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 218.

qui, de l'univers et des aventures, me ramène dans mon visage. Je fais visage, comme un nageur après une plongée fait surface. Mais je n'y suis pas à l'aise, ni installé. Horrible dessin d'un visage, dont je vois alors les ravages subis et encore à subir et tout ce qui est vulnérable dans la face veut exprimer le désordre, la désarticulation, la désagrégation que je sens partout ailleurs. (IT, p. 109)

Le même processus que dans l'épreuve du miroir est à l'œuvre; la face réfléchissante se substitue simplement à celle du papier. Le visage ramené à la surface ne peut qu'être imparfait : « Tête plus défaite que pathétique, tête de hors-la-loi, d'homme brisé, prêt à tout et que le drame appelle... » (IT, p. 109) D'ailleurs, sous des yeux autres, ce visage dessiné provoque un malaise : « Tête que certains regarderont plus tard avec une extrême gêne. » Comme si le miroir se retournait, pour que l'autre y constate sa propre étrangeté...

La tentative de Michaux de « faire visage » par le dessin se solde ainsi par un échec : « J'abandonne le dessin qui est comme une prise de conscience malheureuse. » Car la conscience de soi, censée se réaliser par le double jeu du regard du sujet sur lui-même et de l'autre sur le sujet, révèle plutôt une « in-conscience » : le sujet sous drogue n'est plus lui-même.

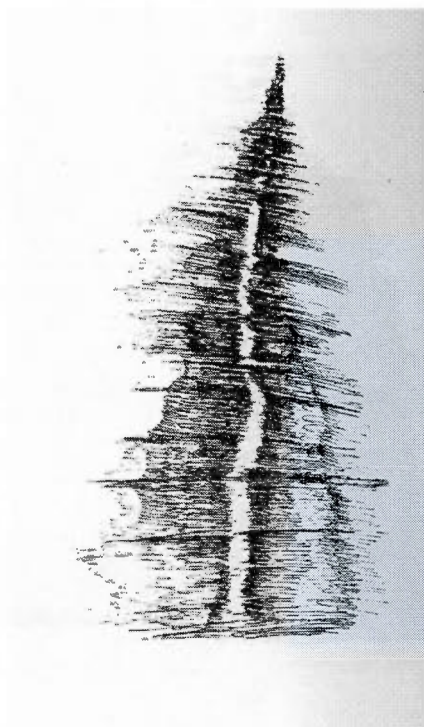


Figure 3.1 – Exemple de
dessin mescalinen tiré de
Misérable miracle



Figure 3.2 – Exemple de
dessin mescalinen tiré de
L'Infini turbulent

2.2. Duits, Huxley : re-nouveau

Duits et Huxley perçoivent la drogue et l'expérience qu'ils en font bien autrement de Michaux; ce dernier se situe d'emblée en lutte contre le produit qu'il a pourtant choisi d'ingérer alors que les premiers voient dans la mescaline et le peyotl des véhicules « illimitatifs » — pour reprendre le néologisme de Duits. La position occupée par le sujet sous drogue dans leurs écrits se révèle très différente de celle postulée dans le corpus mescalinen. Plutôt qu'un sujet agressé, brisé, à la dérive, nous rencontrons un sujet « renouvelé »; la drogue permet « d'autres états » du sujet.

2.2.1 Une transformation du sujet

La drogue, aux yeux de Duits, opère effectivement une transfiguration profonde du sujet : « le changement essentiel est sans doute le suivant : le peyotl a transformé ce que, faute de mieux, je nomme le "moi". » (PE, p. 207) « Faute de mieux » : par cette expression, l'auteur redit la non-coïncidence entre le « normal » et ce qu'il expérimente sous l'influence du cactus; cette divergence rejoint cette fois représentation que le sujet se fait de lui-même. Le moi ordinaire se présente comme une entité du pis aller, dont on peut très bien se contenter si le peyotl nous est étranger. Toutefois, une fois la plante consommée, ce moi se révèle une apparence, une façade. Derrière ce moi « convenu » se trouve le moi véritable, que le peyotl découvre : « Sous l'influence du peyotl, le sujet porte un autre visage, "celui de l'homme [qu'il] pouvai[t] encore devenir." [...] Pour mieux dire, je portais mon "visage cosmique", celui, nécessairement, qui serait le mien si j'atteignais la limite libératrice. » (PE, p. 77-79)

Aussi, la transformation à laquelle est soumise le sujet a moins à voir avec une transmutation ou une métamorphose qu'avec une réunion, un renouement : « Je ne deviens pas autre (lorsque je mange l'acrimonieuse), je deviens moi. » (CD, p. 262) Ce moi renouvelé exerce une nouvelle maîtrise de soi qui ne s'effectue pas (plus) par la rétention, mais par la cession. Les balises anciennes sont abandonnées, sans pour autant provoquer une dissémination du moi; le sujet ne s'égare pas, il s'émancipe : « Je ne me perds pas, je perds mes limitations. » (CD, p. 263)

Nous l'avons évoqué plus tôt, Duits refuse tout d'abord de consommer du peyotl; il considère la consommation d'une drogue comme un renoncement, une sorte de lent suicide. Cependant, dès la première prise, une révélation s'enclenche : Duits peut voir, sentir, comprendre le monde et les choses tels qu'ils devraient toujours l'être, dans/par leur nature véritable, c'est-à-dire divine. Ce renversement de la perception se produit également pour le sujet. Au contraire des craintes entretenues par l'auteur, le peyotl ne

le diminue pas, mais l'élève : « [...] je compris que le peyotl ne me mettait nullement dans un état *inférieur* à mon état ordinaire, mais dans un état *supérieur*. » (CD, p. 25)

La même différence d'état est constatée dans le corps, lorsque le sujet expérimente le « versant sombre du peyotl ». Le corps est alors perçu comme étant vil, immonde :

Mon corps me dégoûtait. Il était couvert de crasse, transpirant, gonflé de sucres crapuleux. Sur ma langue roulaient des salives que ma gorge serrée refusait de boire. Les os de mon crâne opprimaient mon cerveau; les circonvolutions de mon cerveau opprimaient mon esprit. (PE, p. 131)

Cette représentation du corps a surtout pour but chez l'auteur du *Pays de l'éclairement* de différencier le corporel du spirituel : la purulence du corps apparaît moins comme un effet de la drogue que comme une image de ce qui doit être, au moyen du peyotl, dépassé. C'est en quelque sorte « l'épreuve du corps » que Duits doit affronter et de laquelle il doit triompher. Dans le versant sombre du peyotl, il voit donc son « véritable corps », un objet abject, dont il doit se défaire. Le peyotl ne permet pas seulement de reconsidérer son propre corps, mais aussi celui des autres, les non-initiés, dont l'enveloppe charnelle apparaît inévitablement repoussante et bancale :

[...] je fis sur le chemin une rencontre affligeante, celle d'un infirme. D'abord, je ne vis qu'un douloureux emboîtement de saccades. Ensuite, de grands traits sortants, des culottes courtes montrant des jambes couleur de lait coupé, de grosses chaussures cloutées qui frappaient alternativement le sol comme des marteaux. [...] trois femmes apparurent. Je fis un haut-le-cœur : elles étaient infirmes elles aussi, toutes les trois. [...] Je dus atteindre la plage pour comprendre la vérité, la terrible vérité. Ils étaient tous infirmes. Et ceux qui possédaient un beau corps étaient les pires. Sur une colonne de grâce et de force se vissait la tête batracienne de la bêtise ou celle, simiesque, de la brutalité. (PE, p. 41-42)

Le peyotl, en montrant le grotesque des corps, révèle la laideur de l'Homme. Attaché au terrestre, aveuglé, prisonnier de son enveloppe charnelle qui lui interdit toute transcendance, il est réduit à incarner un personnage aussi laid que ridicule :

La vaste majorité des êtres humains portaient des faux nez, comme des personnages de carnaval. Ils étaient enduits de couleurs grasses, coiffés de perruques comiques, tordus et figés en des poses. On se demandait comment ils arrivaient à les tenir, ces poses, et surtout comment ils supportaient jour et nuit tant de vices inutiles, de suffocantes convictions, de sentiments abstraits. De fait, ils avaient l'air de souffrir horriblement. Pas un cependant ne songeait à enlever son hideux costume, à se laver. (PE, p. 43)

Cette vision des corps autres constitue une des révélations que le peyotl offre à Duits. Il lui montre par là la réalité dénudée, à laquelle il peut échapper par la drogue.

Le sujet sous drogue possède de la sorte de nouvelles qualités : « plus adroit, plus rapide, plus fort, plus souple », il « poss[ède] la maîtrise de l'animal ou du sauvage. » (PE, p. 35-36) Le peyotl provoque une sorte de duplication en négatif, où la copie supplante l'original, pour devenir la seule représentation désormais possible du sujet. Le « moi amélioré », augmenté, laisse place à « un homme plus solide, plus mûr, plus lucide. » (PE, p. 46) Le peyotl n'agit pas seulement sur la perception du moi : il le modifie, le réinvente en repoussant (ou reniant) ses limites. Le changement opéré est non seulement tangible, mais encore durable : cette « force nouvelle » est en effet « permanente » (PE, p. 46). Le sujet ne subit pas quelques modifications le temps de l'intoxication ; il n'éprouve pas des troubles éphémères que le retour à la normale dissipe. Les transformations qu'il expérimente sont décisives et inaltérables : « J'étais changé, changé pour de bon. » (PE, p. 46)

Car, même revenu à l'ordinaire, le sujet n'est plus le même : il conserve une mémoire vive et sensible de ce que le peyotl lui a permis de voir, de sentir, d'être. Le sujet sait désormais qu'il lui est possible d'être autrement, d'être « mieux ». Il a non

seulement pris conscience des frontières qui le restreignent, mais a maintenant conscience qu'elles ne sont pas aussi infranchissables qu'il l'avait cru. Le peyotl, en délimitant le sujet, lui a paradoxalement assuré un aplomb. L'équilibre du sujet passe par une nécessaire reconfiguration.

Nous pouvons ainsi faire un lien entre l'illimitation de la conscience et la perception du corps chez Duits. En effet, comme la perception est désentravée dans le peyotl (au lieu d'être sujet à l'hallucination), le corps n'est pas intoxiqué, mais *désintoxiqué*; non pas au sens d'un sevrage comme celui auquel se soumet un toxicomane en cure, mais à celui d'une purgation qui permet au sujet de se soustraire — et de soustraire son corps — aux éléments néfastes qui l'empêchent de vivre, de voir, d'être « normalement », c'est-à-dire, de la façon dont Duits considère les choses, telles que le peyotl redéfinit la normalité. Aussi, le corps désintoxiqué n'est pas celui qui n'admet plus en lui-même la drogue, mais celui qui l'accueille. En prenant du peyotl, le corps se libère de ses impuretés, de ses infirmités, de ses défauts. Il exsude le toxique qui le contamine — toxique qui n'est pas (n'est plus), on le comprend bien, le peyotl, mais cet « environnement », cette « réalité » toxique qui aveugle et égare les hommes.

Cette désintoxication consiste donc en une forme de libération. Il s'agit de se détacher du corps, au point de ne plus le ressentir :

Je ne sentais rien : mais plutôt, *je sentais que je ne sentais rien*. Les articulations du corps, la pression et la chaleur des vêtements, le jeu des muscles, le sommeil des os, les souffles imperceptibles que soulevaient mes mouvements — toutes ces choses insignifiantes avaient acquis un singulier relief. (PE, p. 131)

Dans le renversement qui caractérise la pensée de Duits, ce sont les fonctions du corps jugées essentielles qui deviennent problématiques. Plus encore, c'est la conception du corps comme surface sensible, enveloppe *contenante* et *unifiante*, comme barrière protectrice qui tombe. La fonction toxique se voit inversée : plutôt qu'une

autoagression, il s'agit ici d'un détachement, d'un désintérêt salutaire de la chose corporelle.

Lorsque l'effet du peyotl se dissipe, la conscience du corps se fait certes plus aiguë, mais demeure contraignante :

Je suis continuellement conscient de mon organisme. L'usine bleue de la pensée vibre sous un ciel mort. Dans mes narines se balancent les fleurs de l'air. Ma bouche est une plage ombreuse. Mes poumons, cathédrales jumelles, sont pleins de bulles qui se chevauchent, montent, grossissent, se fondent les unes dans les autres, crissent et vaguement scintillent. Plus bas commence la zone tropicale, jungle humide où veillent, dans une pourpre obscurité, les monstres diluviens. Une douleur me serre dans ses mailles. Dès que je ne suis plus absorbé dans un labeur, je sens peser sur mon esprit les os de mon crâne et, le long de mon épine dorsale, courir les deux serpents du subtil caducée. Parfois, lorsque je prête une oreille attentive au vaste inquiétant murmure, un vertige me saisit. (PE, p. 206)

Seul le cactus pourra « rétablir » le sujet à l'extérieur des limites du corps.

1.3.2 Une négation du sujet

L'épilogue de *The Doors of Perception* présente à peu près la même idée que celle avancée par Duits dans *Le Pays de l'éclairement* : le sujet, non seulement sous drogue, mais des suites de la drogue, est transformé pour le mieux :

But the man who comes back through the Door in the Wall will never be quite the same as the went who went out. He will be wiser but less cocksure, happier but self-satisfied, humbler in acknowledging his ignorance yet better equipped to understand the relationship of words to things, of systematic reasoning to the unfathomable Mystery which it tries, vainly, to comprehend. (DOP, p. 79)

Chez Huxley, toutefois, ce sujet renouvelé passe par une négation du moi et non par une émancipation. Le sujet « ordinaire » est perçu négativement par Huxley, qui le considère pauvre, inintéressant; c'est du moins ce qu'il affirme à la suite de l'échec de sa tentative de contemplation des visions intérieures. Les yeux fermés, il n'a rien constaté de bien palpitant : c'est que son « intérieur », justement, ne présente que bien peu d'intérêt : « This suffocating interior of a dime-store ship was my own personal self; these gimcrack mobiles of tin and plastic were my personal contributions to the universe. » (DOP, p. 44) Huxley constate que les phénomènes visuels qu'il espérait apercevoir les paupières closes sont en fait beaucoup plus ardents lorsqu'il ouvre les yeux : la mescaline transfigure le regard qu'il porte sur le monde.

Pour Huxley, la drogue entraîne une scission du corps et du moi : « [...] my body seemed to have dissociated almost completely from my mind—or, to be more accurate, [...] my awareness of the transfigured outer world was no longer accompanied by an awareness of my physical organism [...] » (DOP, p. 52) Porée parle d'un « détachement » :

Huxley découvre [...] que la conscience qu'il avait de son corps s'est détachée de lui, a cessé de lui être subordonnée, et que corps et esprit cheminent désormais de manière parallèle et indépendante. Placé en position d'autonomie, il expérimente en quelque sorte la double commande. Sans être relégué dans la marge, le corps n'en est pas moins laissé à lui-même, dans une relation de voisinage presque fortuit. De plus, il cesse d'être ce centre organisateur de la perception, pour laisser place à un sentiment diffus d'équilibre relatif⁴¹ [...]

L'enveloppe corporelle est, au départ, l'endroit où la drogue fait effet (Huxley se désigne lui-même comme un « *guinea pig* ») : la mescaline est ingurgitée, elle pénètre le sang, agit sur le cerveau. Mais rapidement, nous le constatons, ce sont sur les réactions qui dépassent les limites de l'enceinte charnelle qu'Huxley se penche. Une fois le corps

⁴¹ Porée, *op. cit.*, p. 133.

atteint par la drogue, il s'agit de se rendre compte ce qui se produit en dehors, au-delà de celui-ci (visions, perceptions extra-sensorielles, révélations soudaines et profondes, compréhension aigüe du monde, etc.).

C'est dans ce monde nouvellement perçu que le sujet va trouver une coïncidence si immédiate qu'il finit par disparaître.

Dans *The Doors of Perception*, Huxley avance que l'expérience visionnaire, lorsqu'elle parvient à son apogée, se traduit par une absence du moi (*egolessness*) qui permet au sujet une conscience et une perceptivité totale, irradiante : « This is as near, I take it, as a finite mind can ever come to "perceiving everything that is happening everywhere in the universe". » (DOP, p. 26) Sans prétendre arriver à ce stade, Huxley fait, à plus petite échelle, une expérience subjective similaire : dans « l'univers » où il se trouve au moment de la séance mescalinienne, il en viendra à percevoir de nouveaux liens de correspondance qui vont l'ouvrir aux possibilités du monde et l'en faire participer de façon immédiate, voire fusionnelle.

De fait, l'état de contemplation intense dans lequel se retrouve le sujet sous l'influence de l'hallucinogène se traduit par une sorte de désubjectivation. Au début de l'expérience racontée dans *The Doors of Perception*, Huxley examine avec attention les pieds de bambou d'un fauteuil; son observation se change bientôt en une identification : il *devient* ces pieds. Cette espèce de dissolution-absorption dans et par les pattes d'un meuble ne consiste toutefois pas en une « simple » transition d'un sujet en un objet, mais en un passage d'un sujet à un non-sujet :

Il se trouve dans un état de conscience modifié qui fait de lui et des objets une unicité au sein de son moi profond. La dualité entre l'objet perçu, ce qui est jeté

devant, et lui n'existe plus : son non-moi se confond avec le non-moi du fauteuil qu'il observe⁴².

La levée des limites ne mène pas à la formation d'un « nouveau » moi (comme chez Duits), mais à un autre non-moi qui coexiste avec des « non-mois » autres :

I spent several minutes [...] not merely gazing at the bamboo legs, but actually *being* them—or rather being myself in them; or to be still more accurate (for “I” was not involved in the case, nor in a certain sense were “they”) being Not-self in the Not-self which was the chair. (DOP, p. 22)

Par cette sorte d'opération métaphysique ultime, le sujet s'affranchit de lui-même. En fait, et Huxley le dit bien, il n'est pas question ici de moi ou d'eux, du sujet ou de l'objet : le sujet ne vaut plus rien, ne veut plus rien dire. Il ne compte pas plus que l'autre, qui n'est au fond qu'un autre (que) moi — tout aussi négligeable, insignifiant :

This participation in the manifest glory of things left no room, so to speak, for the ordinary, the necessary concerns of human existence, above all for concerns involving persons. For persons are selves and, in one respect at least, I was now a Not-Self, simultaneously perceiving and being the Not-self of the things around me. (DOP, p. 35)

Chez Duits, le sujet sous drogue, transformé par le peyotl, devenait un nouveau sujet amélioré, supérieur. Chez Huxley, il s'agit d'une re-naissance sous une nouvelle (anti)forme qui rend caduque toute pensée, toute représentation de l'« ancien » sujet, celui d'avant la drogue :

⁴² Sendra, *op. cit.*, p. 40.

To this new-born Not-self, the behaviour, the appearance, the very thought of the self it had momentarily ceased to be, and of other selves, its one-time fellows, seemed not indeed distasteful (for distastefulness was not one of the categories in terms of which I was thinking), but enormously irrelevant. (DOP, p. 35)

La dé-limitation est poussée à l'extrême : il n'y a plus seulement communion du sujet et des objets, réunion de soi et du monde, mais annihilation de toute marque délimitative et définitionnelle. « Sujet », « objet », « moi », « autre » ne sont plus des termes qui se situent par leur opposition mutuelle, mais qui correspondent tout à coup; plus encore, ils deviennent des états équivalents. La mescaline amène le sujet à se transcender lui-même, le porte au-dessus de toute nomenclature.

2. 3 Un nouveau sujet ou un sujet à nouveau présent?

Dans les expériences du peyotl et de la mescaline, tel que les mènent Duits et Huxley, le sujet n'est plus la mesure, mais se fait désormais démesure. Le sujet sous drogue n'est pas menacé par la dispersion qui le guette, mais la souhaite, voire la recherche. L'image du funambule utilisée par Duits nous apparaît en ce sens particulièrement illustrative : sans plus de limites auxquelles se retenir, il s'agit d'affronter la chute, d'exploiter son éventualité et sa proximité pour, paradoxalement, s'accrocher :

C'était [...] comme si j'eusse miraculeusement acquis la maîtrise d'un jongleur ou d'un acrobate de la corde raide. La perte de l'équilibre, la chute, étaient toujours imminentes. Mais je jouais avec cette imminence, avec ce vide ouvert sous mes pas. J'utilisais pour avancer les oscillations et les vibrations du fil sur lequel je marchais. (PE, p. 38-39)

Chez Michaux, la dé-limitation provoque une certaine angoisse et laisse le sujet dépossédé de lui-même. Devenu « excentrique à soi » (IT, p. 10), il paraît démuni, diminué :

[La mescaline] démolissait quelques-uns de mes bons barrages, ceux qui me font être moi et pas un autre dans mes autres possibles « moi ». Il m'a fallu des semaines et des semaines pour les reconstruire et m'y enfermer à nouveau. (MM, p. 83)

Pourtant, l'imminence de la perte de soi ramène en définitive au sujet : la lutte contre sa propre dissémination apparaît nécessaire pour se re-trouver et se re-connaître : « [Michaux] recherche avidement cette perte de lui-même qui le restitue plus nettement encore, qui conforte ses assises pendant le tremblement⁴³ ». Rappelons l'affirmation du poète concernant sa propre entreprise :

Comme le corps (ses organes et ses fonctions) a été connu principalement et dévoilé, non pas par les prouesses des forts, mais par les troubles des faibles, des malades, des infirmes, des blessés (la santé étant silencieuse et source de cette impression immensément erronée que tout va de soi), ce sont les perturbations de l'esprit, ses dysfonctionnements qui seront mes enseignants. Plus que le trop excellent « savoir-penser » des métaphysiciens, ce sont les démences, les arriérations, les délires, les extases et les agonies, le « ne plus savoir-penser », qui véritablement sont appelés à « nous découvrir ». (GEE, p. 14)

Cette position paradoxale, les nombreux critiques de Michaux l'ont bien remarquée. Ils ont situé le sujet sous drogue « entre acquiescement et refus, entre souffrance et plaisir, entre perte et maîtrise⁴⁴. » Champeau affirme ainsi que les diverses expériences menées par le poète. (la drogue, mais aussi la fatigue, la douleur, l'imagination, la lecture) relèvent avant tout d'une volonté de « devenir autre » et d'« expérimenter de multiples

⁴³ Yves Peyré, *Henri Michaux. Permanence de l'ailleurs*, Paris, José Corti, 1999, p. 35.

⁴⁴ Halpern, *Le laboratoire du poète*, op. cit., p. 115.

façons ce devenir⁴⁵ ». Toutefois, il s'agit moins de connaître des états étrangers, extraordinaires que de parvenir, à travers ce processus d'exploration-dislocation, à rétablir son unité. Le sujet sous drogue doit passer par le déchirement pour, ultimement, atteindre la « psychosuture » (IT, p. 57).

Le sujet « suprême » de Duits et le « non-moi nouveau-né » d'Huxley supplantent tous deux le sujet « normal ». Ils constituent en fait un état inédit du sujet, impossible à expérimenter en dehors de l'expérience de la drogue (sinon dans l'expérience visionnaire ou mystique, difficilement atteignable et reproductible). Chez Michaux, cependant, le sujet sous drogue n'est pas si différent du sujet « ordinaire », c'est-à-dire celui qui est mis en scène en dehors de la drogue, dans d'autres textes qui n'appartiennent pas au corpus mescalinen et/ou qui n'ont rien à voir avec l'expérience de la mescaline.

Selon David, toute la recherche conduite par Michaux à travers ses expérimentations et son écriture consiste en fait à étudier sa propre subjectivité : « Le champ de recherche de Michaux explorateur, c'est le moi⁴⁶ ». Dans son article intitulé « Sujet à préciser », Maulpoix considère que le poète envisage son moi comme un « objet clinique », un « espace d'étude à parcourir dans tous les sens⁴⁷. » C'est donc *sur* lui-même que Michaux écrit : le moi est un lieu à partir duquel écrire, mais aussi comme une surface d'inscription. Son œuvre apparaît comme :

un immense monologue intérieur, ponctué [...] par les métaphores de l'intériorité; où un moi en exil de lui-même semble perpétuellement dépendre de son discours,

⁴⁵ Serge Champeau, *Ontologie de la poésie. Trois études sur les limites du langage*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1995 p. 35.

⁴⁶ André David, « Henri Michaux. *Le cerveau d'une plaie* », *Études*, tome 387, no 1-2, juillet-août 1997, p. 95.

⁴⁷ Jean-Michel Maulpoix, « Sujet à préciser », *La Nouvelle Revue Française*, no 541, février 1998, p. 42.

de sa quête trébuchante, pour s'assurer de son existence, de son identité, de son statut ontologique⁴⁸.

Or, cette exploration du sujet par lui-même révèle un moi imparfait et fragmentaire. On le sait, Michaux se dit lui-même « né troué ». Un tel moi incomplet, percé, n'est pas étanche : il « fuit par tous les bouts⁴⁹ ». Le « moi-michaudien » ne semble jamais homogène, régulier, unifié. Il a tendance à s'éparpiller, se multiplier : « MOI se fait de tout. [...] Moi n'est jamais que provisoire. On n'est peut-être pas fait pour un seul moi. On a tort de s'y tenir. Préjugé de l'unité. [...] On veut trop être quelqu'un. Il n'est pas un moi. *Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi*⁵⁰. »

La pluralité du sujet chez Michaux conduirait dans un premier temps à une sorte de négation. Pour Jean-Pierre Cauvin, le disséminement du moi consiste en « une [...] façon de se refuser une identité, de supprimer l'unique, le fixe, le stable⁵¹ ». Il parle d'un « auto-terrorisme systématique » opéré par Michaux à son endroit :

Le moi d'Henri Michaux s'offre à travers son œuvre comme une flagrante exception, ou comme un paradoxe. Car ce moi s'affirme tout d'abord comme sa propre négation. La révolte contre soi : tel est l'acte premier de Michaux, et le point de départ de toute son œuvre⁵².

Le sujet michaudien fonctionne ainsi sur un mode de désunion et de dislocation; c'est cet état particulier qui, selon Laurie Edson, explique le goût de Michaux pour l'expérience de l'inconnu :

⁴⁸ Smadja, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁹ Maulpoix, « Sujet à préciser », *op. cit.*, p. 38.

⁵⁰ Henri Michaux, « Postface », *Plume. Précédé de Lointain intérieur*, Paris, Gallimard, 1963, p. 216-217.

⁵¹ Cauvin, *op. cit.*, p. 67.

⁵² *Ibid.*, p. 65.

Accepting fragmentation and disunity as the true state of things [...], Michaux continually dislodges his subject by inserting him into far-off lands with different customs and conventions (as in the texts of *Ecuador*, *Un Barbare en Asie*, *Ailleurs*) or by plunging him into mindscapes of hallucinations, dreams, nightmares, or absurd universes⁵³.

Ainsi, le sujet « ordinaire » et le sujet sous drogue expérimentent plus ou moins la même désunion, le même sentiment de perte, le même fractionnement. Dewolf, dans « Paroles de quelques poètes sur la drogue », avance à cet égard que Michaux, de par son activité imaginative et créatrice, serait « prédisposé à faire l'expérience d'un pareil morcellement de soi⁵⁴ ». Par la projection dans l'écriture, il pourrait ainsi expérimenter une certaine forme de dislocation subjective.

Devant ces constats, nous sommes en droit de nous demander pourquoi Michaux est allé chercher dans la drogue ce qu'il trouvait déjà dans l'écriture? Pourquoi se jeter dans l'abîme psychotrope, se mettre en danger et subir (volontairement) les dégâts de la « grande démolisseuse » (MM, p. 82) alors que l'activité d'écriture « ordinaire » suffisait? D'autant que la drogue et l'écriture partagent dès le départ le même but, comme le souligne Maulpoix : « L'hallucination provoquée est comme l'écriture un lieu d'expérimentation de soi⁵⁵. » De même est-ce en définitive plus ou moins le même sujet « malmené » qui ressort des deux expériences.

La réponse est un peu la même que celle que nous avons donnée à une précédente interrogation concernant le retour obstiné de Michaux à la mescaline (au chapitre II). Nous avons soulevé que si le poète revenait sans cesse à elle, bien qu'il la méprise,

⁵³ Laurie Edson, « Michaux, Displacement, and Postmodernism », *L'Esprit créateur*, vol XXVI, no 3, 1986, p. 5-6.

⁵⁴ Philippe Dewolf, « Paroles de quelques poètes sur la drogue », *Le Courier du centre international d'études poétiques*, no 212-213, octobre 1996-mars 1997, p. 92.

⁵⁵ Jean-Michel Maulpoix, « Introduction. Les épreuves de l'esprit 1956-1966 », chap. dans Jean-Michel Maulpoix et Florence de Lussy (dir. publ.), *Henri Michaux. Peindre, composer, écrire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 147.

c'était parce que cette drogue représentait le moyen le plus commode et le mieux désigné pour parvenir à combler son désir de connaître et d'explorer des états mentaux autres. Dans ce cas-ci, la mescaline constitue une façon de repousser le sujet dans ses derniers retranchements, de le plonger dans une situation extrême. La drogue exacerbe les perturbations et les dislocations : il ne s'agit plus d'observer, dans un *contexte* donné, un sujet considéré d'avance troué, éparpillé, multiplié, mais de le précipiter volontairement dans une expérience qui investit, pénètre ses trous, active et excite ses multiples faces. L'épreuve de l'écriture n'était pas assez grande; celle de la drogue lui permet de franchir un cap décisif dans l'exploration du sujet.

Un peu comme chez Duits, mais dans une optique inverse, le sujet sous drogue michaudien est « supérieur » au sujet ordinaire : supérieurement bouleversé, supérieurement brisé, supérieurement agressé. Le sujet sous drogue incarne l'infini turbulent :

Dans la tête troublée, un surprenant « tout à la fois » est perçu. On est dans quelque chose comme la turbulence de l'air et des poussières d'une pièce fermée, jusque-là apparemment immobiles, mais qu'un rayon de soleil, passant par le trou d'un volet fatigué, démasque dans leur agitation folle, incessante, qui ne va nulle part, qui n'a pas de repos, ni sens aucun. NÔTRE est maintenant cette turbulence. (IT, p. 10-11)

C'est dans cet état d'extrême discordance de soi que, paradoxalement, la correspondance se (re)fait. Il en va de même de Duits et Huxley : dans la transfiguration, la transcendance, c'est, en définitive, le sujet non intoxiqué qui se trouve révélé à lui-même. Certes, il porte un autre visage (le visage « cosmique » de Duits), prend une autre forme ou même renie sa forme initiale. Toutefois, ces variations ne l'oblitérent pas, mais le réaffirment, le représentent — le rendent à nouveau présent.

3. POLARITÉ ET DISSIMULATION : POSITIONS (LIMITES) DU SUJET

Dans les textes de Michaux, Huxley et Duits, nous nous sommes arrêtés aux divisions, aux dédoublements, aux scissions et aux affranchissements qui s'opéraient dans/par le sujet. Chez Baudelaire et de Quincey, nous nous intéressons à la posture, la position (limite) adoptée et occupée par le sujet dans/par le texte. Les sujets sous drogue, dans *Confessions of an English-Opium Eater*, dans *Suspiria de profundis* et dans *Les Paradis artificiels* s'inscrivent et se révèlent à la frontière d'eux-mêmes. Chez l'Anglais opiomane, cette frontière divise le sujet en deux identités, qui renvoient en définitive à une seule, qui les regroupe et représente le sujet. Chez l'opiomane français inavoué, le sujet sous drogue, apparemment absent, fait surface à la limite entre lui-même et les autres drogués présentés dans le texte.

3.1 Le mangeur d'opium, un sujet d'exception

Le texte autobiographique de De Quincey, comme l'indique clairement son intitulé, a pour but de dévoiler, d'admettre un fait singulier à propos de l'auteur : il s'agit de se confesser. Aussi, le sujet sous drogue qui nous est présenté affiche-t-il une certaine impudeur : c'est de sa personne (dans son intimité profonde) et surtout de son plus grand vice qu'il nous entretient. Cependant, l'impudeur, qui peut se comprendre comme l'expression d'une transparence, voire d'une humilité (je ne répugne pas à me livrer à votre regard tel que je suis réellement, semble nous dire de Quincey), devient aussi chez l'Anglais opiomane une marque d'impudicité, voir d'ostentation. La confession est autant l'occasion et le lieu pour se confier que pour s'enorgueillir. Le sujet sous drogue du texte de De Quincey est un sujet confessant qui possède deux visages, mais qui rendent la même image : un sujet *toujours* exceptionnel.

Nous l'avons évoqué précédemment, de Quincey se décrit comme le cas le plus extraordinaire qu'il ait été donné à la littérature, mais aussi à la science et à la société européenne tout entière, de connaître. Son exceptionnalité, évidemment, repose sur l'ampleur de sa consommation d'opium (dans sa quantité, sa durée et sa fréquence). Il croit ainsi posséder, rappelons-le, une connaissance unique et remarquable sur le sujet puisque, contrairement aux aliénistes ou aux médecins, il *connaît* intimement la drogue — prétention qui achève de le définir comme un sujet d'exception. Dans l'introduction aux souffrances de l'opium, de Quincey effectue une parenthèse pour parler du bonheur que peut procurer la drogue (le contraste servant, on le comprend, à rendre plus vives encore les souffrances qu'il décrira par la suite). Ce bonheur, avance-t-il, il est le mieux placé pour le connaître : en sa qualité d'opiomane invétéré, il l'a connu sous toutes les formes possibles. Mais il pousse plus loin encore sa propre glorification en procédant à une analogie quelque peu surprenante entre sa connaissance hors de l'ordinaire du bonheur que lui a permis d'acquérir le laudanum et un sacrifice de lui-même et de son corps, pour le bien de l'humanité...!

But I, who have taken happiness both in a solid and a liquid shape, both boiled and unboiled, both East India and Turkey—who have conducted my experiments upon this interesting subject with a sort of galvanic battery— and have, for the general benefit of the world, inoculated myself, as it were, with the poison of 8000 drops of laudanum per day, just for the same reason as a French surgeon inoculated himself lately with cancer—an English one with, twenty years ago, with plague—and a third, I know not of what nation, with hydrophobia, —*I*, it will be admitted, must surely know what happiness is, if any body does. (CEOE, p. 115)

L'exagération voire la caricature, sont ici évidentes, mais elles ne révèlent pas moins l'importance que de Quincey s'échine à donner à son propre cas. Le caractère typographique italique apposé sur l'« *I* » dans la toute dernière phrase surligne, s'il était nécessaire, l'enflure d'un sujet qui témoigne de son unicité et de sa supériorité.

3.1.1 Établir sa supériorité

C'est donc cette image d'un sujet extraordinaire que de Quincey s'applique à construire tout au long des *Confessions*. Cette volonté est visible dès les « Confessions préliminaires », dans lesquelles il dresse de lui-même le portrait d'un jeune homme surdoué, bien au-dessus, intellectuellement parlant, de ses professeurs et tuteurs, qui paraissent face à lui des rhéteurs usés, insignifiants, voire tout à fait ignorants :

[...] I was transferred to the care, first of a blockhead, who was in a perpetual panic lest I should expose his ignorance; and finally, to that of a respectable scholar, at the head of a great school on an ancient foundation. [...] but like most men whom I have known from that college, coarse, clumsy and inelegant. [...] and, besides, he could not disguise from my hourly notice the poverty and meagreness of his understanding. It is a bad thing for a boy to be, and to know himself, far beyond his tutors, whether in knowledge or in power of mind. (CEOE, p. 24-25)

Sa fugue du collège et ses pérégrinations apparaissent ainsi comme la seule façon d'acquérir un savoir qu'il ne possède pas déjà. Il est significatif que ces années de jeunesse le conduisent, selon le schéma biographique qu'il établit lui-même, à l'opium — objet, incarnation et figure de sa singularité.

L'adulte qu'est devenu de Quincey n'est pas différent de l'érudit précoce qu'il a décrit. L'auteur, nous le savons, se dépeint comme un philosophe, un homme d'esprit pénétré de questions sérieuses et importantes, qui aime s'adonner à l'écriture, à la lecture et au dur labeur de la réflexion intellectuelle; toutes des qualités et des aptitudes qui contribuent à établir et à affirmer son exceptionnalité : « [...] the opium-eater [...] feels that the diviner part of his nature is paramount; that is, the moral affections are in a state of cloudless serenity; and over all is the great light of his majestic intellect » (CEOE, p. 86). Rappelons l'image de l'opiomane qui, parlant de bœuf, ne pourra faire autrement que de rêver de bœuf, malgré le puissant potentiel onirique de la drogue; le sujet intellectuellement pauvre demeurera dépourvu d'intelligence et d'intérêt, même

sous l'influence de l'opium. De Quincey se pose comme l'exact contraire de cette figure : d'ores et déjà remarquable, la drogue le magnifie encore davantage. Ses rêveries d'opiomane, dès lors, sont tout aussi fascinantes et profondes que le sujet qui les produit :

[...] in the case before him, the reader will find that the opium-eater boasteth himself to be a philosopher; and accordingly, that the phantasmagoria of *his* dreams (waking or sleeping, day-dreams or night-dreams is suitable to one who in that character, *Humani nihil a se alienum putat*⁵⁶. (CEOE, p. 21)

Si la faculté onirique semble si intense dans l'opium, c'est surtout parce qu'elle est mise en œuvre par un sujet extraordinaire par avance. Ce don onirique est si important qu'il en vient à constituer, selon Dupeyron-Laffay, un second récit expérientiel :

Le lecteur attentif, surtout celui qui connaît aussi les *Suspiria*, commence alors à soupçonner et à déceler l'existence d'un récit d'expérience concurrent, partiellement dissimulé par l'opium, mais visible, comme en transparence et à travers les fissures du texte premier ou texte « officiel⁵⁷ ».

Clej va plus loin encore en affirmant que la faculté de rêver décrite dans *Suspiria de profundis* désigne de la sorte la raison et le but de l'écriture, au détriment de l'ambition première, témoigner de l'expérience de la drogue : « The "Introductory Notice" to the *Suspiria de Profundis* gives an added emphasis to the oneiric interest of the *Confessions*, displacing their original focus from the habit of opium eating to the "revelation of dreaming"⁵⁸ [...] ». Le sujet confessant, exceptionnel par essence, ne peut que livrer un récit d'expérience hors de l'ordinaire, qu'il s'agisse du rêve ou de l'opium.

⁵⁶ Le passage en latin signifie : « il pense que rien d'humain ne lui est étranger ».

⁵⁷ Françoise Dupeyron-Lafay, *L'autobiographie de Thomas De Quincey : une anatomie de la douleur : Confession d'un mangeur d'opium anglais (1821 et 1856); Suspiria de Profundis (1845); Esquisses autobiographiques (1853)*, Paris, Michel Houdiard éditeur, 2010, p. 40.

⁵⁸ Clej, *op. cit.*, p. 90.

Sa supériorité est également redevable à sa nationalité; il ne manque pas d'ailleurs de l'indiquer en intitulé de son texte, ce qui prouve bien l'importance qu'il y attache. Le fait qu'il soit Anglais, en effet, le prédispose selon lui à une ivresse non seulement incomparable, mais encore meilleure à celle d'un Turc, par exemple :

[...] I question whether any Turk, of all that ever entered the paradise of opium-eaters, can have half the pleasure I had. But, indeed, I honour the Barbarians too much by supposing them capable of any pleasures approaching to the intellectual ones of an Englishmen. (CEOE, p. 91-92)

Les Européens ont fait l'expérience des substances psychotropes bien après les peuples d'Orient. Ce sont des Chinois, des Turcs, des Malais, des Indiens que les Anglais, puis les Français apprennent l'usage des drogues. Ce sont à ces peuples qu'ils empruntent les rituels du chanvre et de l'opium. Sans renier cet héritage, de Quincey en réduit considérablement l'importance. Dans l'extrait cité, les Turcs sont réduits à des « barbares », des individus dont l'incivilité et l'inculture leur interdisent de goûter les mêmes plaisirs qu'un Anglais... Le racisme et le colonialisme sont des marques (bien peu reluisantes, il est vrai) de la supériorité que le sujet se reconnaît.

L'affirmation de la primauté de son « expérience anglaise » de l'opium sur celles des « incultes » et des « sauvages » qui l'ont pourtant précédé (et lui ont permis, indirectement de connaître la substance opiacée) trouve sa contrepartie dans le domaine de la littérature. De fait, comme le remarque Alina Clej, de Quincey présente ses *Confessions* comme un texte tout à fait inédit sur le plan du contenu, mais également sur le plan générique : le genre confessionnel est désigné comme un modèle que de Quincey fonde en même temps qu'il le consacre. Pour procéder de la sorte, il doit ignorer (consciemment) des exemples plus qu'éloquents de confessions littéraires qui préexistent à son propre récit autobiographique :

The most intriguing thing about De Quincey's assessment of his own confessional writings in the general preface is that he claims their absolute originality. [...] To proclaim the absolute originality of his confessions, their "immaculate conceptions", so to speak, De Quincey has to deny as Descartes did before him the existence of previous models and distance himself from anything resembling a prior tradition or genealogy. He blithely ignores the Protestant confessional tradition which was an important influence on Wordsworth's *Prelude*, a work De Quincey seems to have known by heart and that may have been the acknowledge model for his own *Confessions*. His allusions to Augustine and Rousseau [...] amount to a rebuttal⁵⁹.

Toutefois, ces modèles ne sont pas tant reniés qu'ils ne sont volontairement écartés par de Quincey : en n'en faisant pas mention, l'Anglais mangeur d'opium s'affranchit des « maîtres » — comme il l'avait déjà fait en quittant prématurément le collège — et peut se poser lui-même comme une référence, un canon.

Or, ce qui distingue ses *Confessions* de celles d'un autre auteur, c'est en partie leur « caractère anglais ». De Quincey avance effectivement que son témoignage est *essentiellement* plus pertinent que ne le serait celui d'un écrivain français dont la sensibilité « gauchie » et « défectueuse » [*the spurious and defective sensibility of the French*] dévaluerait en quelque sorte le texte. Le caractère anglais interdit une telle errance dans la sentimentalité, une telle effusion impudique :

Nothing, indeed, is more revolting to English feelings, then the spectacle of a human being obtruding on our notice his moral ulcers or scars, and tearing away that "decent drapery", which time, or indulgence to human frailty, may have drown over them. (CEOE, p. 13)

Ses *Confessions*, du coup, gagnent non seulement en crédibilité, mais également en autorité :

⁵⁹ *Ibid.*, p. 27-28.

Guilt and misery shrink, by a natural instinct, from public notice [...] It is well, upon the whole, and the interest of us all, that it should be so : nor would I willingly, in my own person, manifest a disregard of such salutary feelings : nor in act or word do anything to weaken them. But, on the one hand, as my self-accusation does not amount to a confession of guilt so, on the other, it is possible that, if it *did*, the benefit resulting to others from the record of an experience purchased at so heavy price, might compensate, by a vast overbalance, for any violence done to the feelings I have noticed, and justify a breach of the general rule. (CEOE, p. 14-15)

De Quincey ne se situe pas dans une lignée de récits confessionnels, il ne relève d'aucune tradition (surtout pas héritée d'une littérature étrangère), mais il institue un genre nouveau : les confessions d'un sujet sous drogue.

3.1.2 *Se positionner entre pitié et admiration*

Or, ce sujet, nous le savons confessant : c'est la nature qui lui est attribuée par défaut, considérant le genre du texte. Jusqu'à maintenant, il nous est surtout apparu complaisant, vaniteux même — des postures qui peuvent paraître contraires à l'acte de confession, qui demande une humilité et une certaine probité. C'est que de la même façon (et presque simultanément) dont il s'élève et s'autocongratule, de Quincey se montre comme un sujet faible, diminué, souffrant, à l'article de la mort. La partie des *Confessions* consacrée aux souffrances de l'opiomane révèle ce côté peu reluisant de la médaille. Le sujet, en dépit de ses qualités, de son exceptionnalité, est l'esclave de la *Noire Idole*; nous avons exposé, dans le chapitre II, comment les plaisirs procurés par la substance opiacée devenaient des tortures insoutenables. Le philosophe voit ses facultés intellectuelles pulvérisées :

I have thus described and illustrated my intellectual torpor, in terms that apply, more or less, to every part of the four years during which I was under the Circean spells of opium. But for misery and suffering, I might, indeed, be said to have existed in a dormant state. I seldom could prevail on myself to write a letter; an answer of a few words, to any that I received, was the utmost I could accomplish;

and often *that*, not until the letter had lain weeks, or even months, on my writing table. (CEOE, p. 131)

Il n'existe plus qu'à l'état léthargique : « [...] my understanding, which formerly had been as active and restless as a hyena, could not I suppose (so long as I lived at all) sink into utter lethargy » (CEOE, p. 127). Les rêveries splendides de l'opium se changent en cauchemars tyranniques : « [...] at night, when I lay awake in bed, vast processions passed along in mournful pomp » (CEOE, p. 133). La magnifique faculté de rêver se fait la source des supplices de l'opiomane : « [...] my dreams [...] were the immediate and proximate cause of my acutest suffering » (CEOE, p. 132). Les voluptés évacuées, le rapport à l'opium ne se traduit plus que par la souffrance qu'il impose au sujet. La peine est trop grande, le péril trop important devant le désir d'affranchissement de l'opiomane; l'opium assoit son règne sur la douleur et l'appréhension du calvaire : « The reader is aware that opium had long ceased to found its empire on spells of pleasure; it was solely by the tortures connected with the attempt to abjure it, that it kept his hold. » (CEOE, p. 153) L'opiomane n'a plus d'issue : il mourra de sa dépendance ou périra en tentant de s'en défaire : « I saw that I must die if I continued the opium : I determined, therefore, if that should be required, to die in throwing it off. » (CEOE, p. 153)

Ce portrait contraste avec celui du sujet extraordinaire dressé précédemment. En fait, ce tableau tranché participe de toute l'économie des *Confessions*; tel qu'exposé au chapitre II, aux souffrances répondent les plaisirs inverses et vice-versa. La structure du texte est conçue pour refléter cette antilogie. Clej y voit un « mouvement perpétuel » au sein duquel le sujet (comme pour le sujet confessant catholique) s'aliène à lui-même dans la drogue (le « péché ») avant de se restaurer, grâce à/par la confession :

This perpetual movement of loss and recovery coincides which, even as it is transforms, the basic narrative mechanism of the confession, where the estrangement of the self in sin precedes the subject's reinstatement⁶⁰.

Ce mouvement, toujours selon Clej, est en même temps calqué sur la double nature de l'opium, à la fois poison et remède, qui apporte une excuse et justifie le comportement du mangeur d'opium :

[...] opium is at once poison and remedy (this same ambiguity exists in the English word "drug") and this inherent ambiguity may authorize De Quincey's equivocal speech acts. The ambiguous nature of opium allows De Quincey both to justify and to excuse his habit: he can accept a degree of responsibility as long as he emphasizes the therapeutic virtue of opium; or he can deny responsibility while acknowledging the arm by stressing the addictive, "enthralling" powers of opium when used as a stimulant. Opium is thus not only the object of De Quincey's confessional discourse, but also his master trope, which allows the confessional narrative to fluctuate in unpredictable ways⁶¹.

Mais le balancement entre « sujet extraordinaire » et « sujet médiocre », en définitive, ne fait que réaffirmer l'exceptionnalité du sujet. Ses souffrances sont effectivement si grandes, qu'elles deviennent l'expression de l'unicité et de l'intensité de son expérience : « There it was, that for years I was persecuted by visions as ugly, and as ghastly phantoms as ever haunted the couch of Orestes [...] » (CEOE, p. 75-76). Si son supplice atteint un degré inégalé même par les figures mythologiques, le fait qu'il ait pu en réchapper est aussi désigné comme un exploit surhumain :

And now began the latter and fiercer stage of my long sufferings; without using a disproportionate expression, I might say, of my agony. For I now suffered, for upwards of sixteen weeks, the physical anguish of hunger in various degrees of intensity; but as bitter, perhaps, as ever any human being can have suffered who has survived it. (CEOE, p. 40)

⁶⁰ *Ibid.*, p. 74.

⁶¹ *Ibid.*, p. 60.

Aussi son « combat » pour se libérer des griffes de la *Noire Idole* est le plus dur qu'un homme n'ait jamais mené :

If opium-eating be a sensual pleasure and if I am bound to confess that I have indulged in it to an excess not yet *recorded* of any other man, it is no less true that I have struggle against this fascinating enthrallment with a religious zeal, and have, at length, accomplished what I never yet heard attributed to any other man—have untwisted almost to its final links, the accursed chain which fettered me. (CEOE, p. 15-16)

Poussé dans ses derniers retranchements, réduit à n'être plus qu'une pâle copie du philosophe qu'il était, il n'en demeure pas moins monumental et sublime. Le malheur le couvre d'un vernis plus brillant encore que le plaisir.

Clej a bien illustré cette dichotomie constitutionnelle du sujet chez de Quincey. Elle le décrit pour sa part comme une double figure contradictoire : d'une part, le fils prodigue (qui revient chez lui après la désertion — fugue, vagabondage, drogue — sans toutefois profiter de l'accueil réservé au revenant), de l'autre, « l'autoaccusateur⁶² ». Nous parlerions nous-mêmes d'un sujet tout à la fois exalté et rabaissé par lui-même, un sujet confessant qui, de par sa condition même, doit provoquer l'admiration et la pitié, la curiosité et la réprobation.

3.1.3 Un lecteur courtois et indulgent

C'est ainsi que nous pouvons lire les nombreuses adresses au lecteur présentes dans le texte. La recherche d'une approbation, d'une certaine indulgence paraît tout particulièrement motiver cette stratégie narrative. Aussi de Quincey n'hésite-t-il pas à

⁶² *Ibid.*, p. 67.

flatter le lecteur (« I here present you, courteous reader, with the record of a remarkable period of my life⁶³ » (CEOE, p. 13), à faire preuve à son égard de déférence et de politesse (« Move on, if you please, reader, to 1813. » (CEOE, p. 105) et à lui reconnaître une certaine raison :

What then was Saturday night to me more than any other night? I had no labours that I rested from; no wages to receive : what I needed to care for Saturday night, more than it was a summon to hear the Grassini? True, most logical reader : what you say is unanswerable. (CEOE, p. 94)

C'est que le lecteur doit, pour pouvoir suivre le récit du mangeur d'opium, se montrer bienveillant, compréhensif à son égard : « Courteous and, I hope, indulgent reader —for all *my* readers must be indulgent ones, or else, I fear, I shall shock them too much to count on their courtesy [...] » (CEOE, p. 101). Si le lecteur doit faire preuve d'indulgence, il n'en demeure pas moins que le texte de l'opiomane lui est en définitive soumis : il possède sur le sujet confessant une certaine autorité, puisque c'est lui qui rend possible la confession, en acceptant de la recevoir, de l'entendre. Les interpellations de De Quincey ont ainsi pour but d'expliquer au lecteur comment il développe sa dépendance, mais plus encore, lui fournit l'occasion de se justifier (et, de la même façon, de se donner crédit pour ses agissements) :

It will occur to you often to ask, why did I not release myself from the horrors of opium, by leaving it off, or diminishing it? To this I must answer briefly : it might be supposed that I yield to the fascination of opium too easily; it cannot be supposed that any man can be charmed by its terrors. The reader may be sure, therefore, that I made attempts innumerable to reduce the quantity. I add, that those who witnessed the agonies of those attempts, and not myself, were the first to beg me to desist. (CEOE, p. 124)

⁶³ Soulignons que cette phrase est la toute première des *Confessions* : le texte s'ouvre sur une adresse au lecteur qui le présente d'emblée comme étant courtois.

S'il recherche l'approbation du lecteur, c'est donc avant tout pour cautionner à la fois son expérience et le texte qu'il en tire. Les adresses au lecteur entraînent une accointance avec le sujet; en s'adressant à lui, il rend le sujet confessant plus acceptable — du moins sa condition est-elle rendue plus compréhensible. De même, le sujet revêt-il un intérêt : en connaissant les causes de son malheur et les souffrances endurées, le lecteur développe une sympathie pour le sujet. D'autant qu'il connaît sa nature véritable (un homme d'esprit) et se sait devant un cas certes peu enviable, mais tout de même unique.

Ce procédé est clairement illustré dans l'avis au lecteur, qui présente le sujet et son texte comme embarrassants et extraordinaires :

[...] according to my application of it, I trust that it twill prove, not merely an interesting record, but, in a considerable degree, useful and instructive. In *that* hope it is, that I have drawn it up : and *that* must be my apology for breaking through that delicate and honourable reserve, which, for the most part, restrains us from the public exposure of our own infirmities. (CEOE, p. 13)

Ce moyen sera maintenu tout au long des *Confessions*, le sujet faisant tour à tour son propre éloge et sa propre critique, s'assurant du coup de paraître splendide, mais humble, exceptionnel, mais précaire.

Le sujet confessant, cependant, ne vacille pas entre ces états, non plus qu'il adopte en définitive une posture au détriment de l'autre. Il surpasse ces frontières, les supplante, pour se présenter comme un sujet invariablement exceptionnel — dans ses qualités comme ses défauts, dans ses élans comme dans ses effondrements. Le sujet, chez de Quincey est hors nome; plus grand que nature il est constitutivement dé-limité.

3.1.4 *Le corps palimpseste*

Cette double nature du sujet se vérifie également dans la représentation et la conception que de Quincey donne de son corps intoxiqué. Le chapitre précédent nous a déjà renseignés à ce sujet : les plaisirs et les souffrances de l'opium ont tous deux à voir au corps. La drogue doit soulager ses maux, mais en cause d'autres; l'expression de Porée pour exprimer cet état est éloquente : il parle d'une « anatomie heureuse », reliée aux jouissances et à l'apaisement procuré par l'opium, et d'une « anatomie malheureuse », qui correspond à la déchéance progressive du corps du fait de la dépendance.

Si nous nous référons à l'idée d'une fonction toxique du Moi-Peau, nous pourrions dire que ce corps intoxiqué est un corps mis en péril par un de ses propres mécanismes, rendu dysfonctionnel par l'usage de l'opium. En effet, selon Anzieu, le drogué réagit de façon contradictoire : il convoite ce qui lui est néfaste et dédaigne ce qu'il devrait pourtant considérer comme profitable. Son corps absorbe, se nourrit de ce qu'il devrait reconnaître comme un poison, comme un « aliment » nocif. Partant de ce comportement contradictoire (et destructeur), le Moi-Peau retourne contre lui-même ses fonctions essentielles (et préservatrices). Cependant, nous savons que le bon et le mauvais ne sont pas aussi facilement distinguables dans la drogue (le *pharmakon*), encore moins dans l'opium (littéralement remède et poison). Le corps intoxiqué, en ce sens, ferait moins référence à un Moi-Peau qui se « trompe » dans le choix qu'il doit poser entre ce qui lui est profitable et ce qui lui est néfaste, qu'à un Moi-Peau qui ne peut pas faire la différence entre les deux. Dès lors, il serait certes voué à l'autodestruction, mais cela consisterait moins en une visée (inconsciente) du sujet qu'en une (ré)action du toxique sur le corps de l'opiomane.

Une autre image du corps intoxiqué émerge encore des écrits autobiographiques de l'Anglais mangeur d'opium. Celle-ci réunit cette fois corps et texte. De Quincey dit de

l'expérience racontée qu'elle lui paraît aussi franchement vile que son propre corps [*so truly base a subject as my own body*⁶⁴]. L'expérience et le corps deviennent les termes d'une correspondance : le sujet du texte (l'expérience de l'opium) équivaut au corps avili; le corps coïncide avec l'expérience pénible de la drogue — surtout de la dépendance à celle-ci. En relatant son expérience, de Quincey écrit ainsi *sur* son corps, à la fois objet et surface d'écriture. Partant, nous pouvons pousser l'affirmation jusqu'à dire que le corps et le texte sont eux aussi des équivalents. Nous pensons ici à la métaphore du palimpseste, employée par de Quincey lui-même. Ce dernier l'applique à l'esprit (cerveau-palimpseste), pour illustrer comment les souvenirs et les expériences passées demeurent somme toute gravés dans la mémoire de l'opiomane et que sa drogue de prédilection réanime. De la même façon, nous pouvons concevoir le corps intoxiqué comme un palimpseste, sur lequel s'inscrivent les traces de l'opium qui sont ravivées cette fois non par la drogue, mais par la lecture. Ce corps-palimpseste représente en quelque sorte une mémoire vive de la souffrance, consignée dans/par le texte et inscrite dans/par le corps.

Cela nous fait également songer au souhait de De Quincey, évoqué un peu plus haut, voulant que son corps, après le trépas, soit disséqué afin de contribuer à l'avancement des connaissances médicales sur l'opiomanie. Ce désir peut être relié à l'importance qu'accorde l'auteur à son propre cas. En désignant son corps mort comme un objet d'intérêt pour la science, il s'élève une dernière fois en tant que modèle, qu'exemple mémorable. Ce souhait peut aussi être compris comme une ultime tentative de redonner un certain lustre au corps, dont l'existence s'est déroulée dans une constante déchéance; considérer que son cadavre puisse représenter une source de connaissance permettrait à de Quincey de restituer à sa carcasse un statut, une reconnaissance que

⁶⁴ Notre version anglaise des *Confessions* est fidèle à la première édition et ne contient pas l'appendice dans lequel apparaît ce passage. La citation provient du texte en ligne, cité plus haut (p. 202)

<http://lion.chadwyck.com.res.banq.qc.ca/searchFulltext.do?id=Z001160740&divLevel=0&area=Prose&DurUrl=Yes&forward=textsFT#noteup22>

son corps animé n'avait plus. De la même façon, cela viendrait apporter un certain apaisement, une certaine justification pour les souffrances endurées — qui ne l'auraient pas été en vain.

Mais plus encore, ce désir exprimé par de Quincey transforme les traces laissées par l'opium sur son corps en des témoignages de sa douleur, de ses maux (« The mark of junk is indelible⁶⁵ », affirme Burroughs). La mémoire de souffrance que contient le corps-palimpseste trouve écho dans cette dépouille sur, dans et par laquelle les médecins sont appelés à « lire » les signes du ravage de l'opium, au bénéfice de la postérité : directement, les opiomanes qui lui succéderont et qu'il veut mettre en garde; par extension, la littérature et les futurs auteurs de la drogue, auxquels il impose comme dernier modèle ce corps-texte, qui constitue, au-delà des *Confessions*, son ultime témoignage.

3.2 Les Paradis artificiels : un sujet sous drogue absent

Les Paradis artificiels est un texte qui traite de l'expérience de la drogue sans jamais directement évoquer celle de son auteur. Aussi ne trouvons-nous pas, comme dans les autres écrits de notre corpus, de sujet sous drogue entendu comme l'homologue de l'auteur ou comme la figuration de sa position expérimentale. Le sujet sous drogue, jusqu'ici, a été envisagé comme une instance énonciatrice qui révèle l'état dans lequel l'auteur s'est retrouvé sous l'influence de la drogue. Il s'agit d'un « Je » qui renvoie à la fois à l'expérimentateur et à l'écrivain ou (comme ce sont définitive la même personne) qui réunit les deux moments de l'expérience que sont l'intoxication et la mise en texte.

⁶⁵ William S. Burroughs, *Junkie*, p. 96.

Or, chez Baudelaire, le « Je » (le sujet qui parle, qui assume le discours), s'il coïncide avec le poète (c'est en son nom qu'il prend la parole, qu'il affirme, postule, expose et explique), ne correspond toutefois pas à « Baudelaire l'opiomane ». C'est une instance qui possède une certaine « autorité narrative ». Cette autorité se gagne justement en se positionnant « au-delà » de la drogue et des drogués, mais aussi au-delà « des hommes » en général. Par exemple, dans « Le goût de l'Infini », premier chapitre des *Paradis artificiels*, ces derniers sont considérés d'un point de vue distancié; le sujet donne l'impression d'une entité plus ou moins incarnée, qui envisage le monde, la société d'un œil analytique, critique et examinateur :

L'esprit humain regorge de passions; il en a à *revendre*, pour me servir d'une autre locution triviale; mais ce malheureux esprit, dont la dépravation naturelle est aussi grande que son aptitude soudaine, quasi paradoxale, à la charité, est fécond en paradoxes qui lui permettent d'employer pour le mal le trop-plein de cette passion débordante. (PA, p. 29)

Ces hommes sur lesquels il se penche, il donne l'impression de ne pas en faire vraiment partie. D'abord, parce qu'ils constituent son sujet d'étude, d'observation : le sujet se place au-dessus des hommes pour pouvoir mieux les considérer. Dans une étude « scientifique », cette distance est censée garantir l'objectivité du regard posé par le sujet. Or, nous le constatons à la lecture de la précédente citation, le jugement s'immisce rapidement dans la réflexion émise : Baudelaire parle d'un « malheureux esprit », de « dépravation naturelle », de « mal »... Son objet d'étude, dès le départ, est surtout l'objet d'une critique. Son point de vue, loin d'être neutre, est teinté d'un préjugé défavorable : l'homme est, par avance, un être dépravé et les substances qu'il consomme (le chanvre, tout particulièrement), le confirme dans son vice. Aussi, si Baudelaire affirme procéder à une étude, les conclusions de celles-ci paraissent d'ores et déjà orientées : « L'analyse des effets mystérieux et des jouissances morbides, des châtements inévitables qui résultent de leur usage prolongé, et enfin de l'immoralité même impliquée dans cette poursuite d'un faux idéal, constitue le sujet de cette étude. » (PA, p. 30) Partant de telles prémisses, il serait étonnant que la monographie

baudelairienne se close sur un plaidoyer pour la drogue. Dans ce cadre, le sujet autoritaire peut mener à bien le véritable projet baudelairien : faire le procès du chanvre.

Nous le constatons, l'autorité narrative n'est donc pas étrangère à une certaine autorité morale : elles sont en fait les deux faces d'un même sujet.

3.2.1 Autorité morale

Le deuxième chapitre des *Paradis*, « Qu'est-ce que le haschich? », présente un certain nombre d'informations sur le chanvre. Il y est surtout question de mener une sorte de recension des connaissances autour de cette drogue. En expliquant la provenance, la culture, la préparation, etc. du haschich, le sujet se contente de relayer des faits qu'il a dû trouver dans d'autres études. Il s'efface ainsi derrière ses sources (directement ou indirectement citées) et abdique — le temps de quelques pages — son autorité (ici, savante) :

Les récits de Marco Polo [...] ont été vérifiés par les savants et méritent notre créance. Je ne raconterai pas après lui comment le Vieux de la Montagne enfermait, après les avoir enivrés de haschich [...] ceux de ses plus jeunes disciples à qui il voulait donner une idée du paradis [...] L'*extrait gras* du haschich, tel que le préparent les Arabes, s'obtient en faisant bouillir les sommités de la plante fraîche dans du beurre avec un peu d'eau. [...] Les expériences faites par MM. Smith, Gastinel et Decourtive ont eu pour but d'arriver à la découverte du principe actif du haschich. (PA, p. 31-33)

Cependant, au cours des chapitres suivants⁶⁶, dans lesquels Baudelaire déploie les nombreux arguments de son réquisitoire antichanvre, il n'est plus question d'informer

⁶⁶ « Le Théâtre de séraphin », « L'Homme-Dieu » et « Morale ».

ou de renseigner, mais de poser un jugement. La toute première phrase de « L'Homme-Dieu » est très claire à ce propos :

Il est grand temps de laisser de côté toutes ces jongleries et ces marionnettes, nées de la fumée de cerveaux enfantins. N'avons-nous pas à parler de choses plus graves : des modifications des sentiments humains, et en un mot de la *morale* du haschich? (PA, p. 55)

Il renchérit plus loin, reprenant, mais en d'autres mots, ce qu'il avait postulé au tout début de sa monographie : « Je veux, dans cette dernière partie, définir et analyser le ravage moral causé par cette dangereuse et délicieuse gymnastique [...] » (PA, p. 57). La répétition et la reprise renforcent l'autorité morale du sujet. Il prend d'ailleurs soin d'indiquer le changement de regard qu'il pose sur la drogue :

Jusqu'à présent, je n'ai fait qu'une monographie abrégée de l'ivresse; je me suis borné à accentuer les principaux traits, surtout les traits matériels. Mais, ce qui est plus important, je crois, pour l'homme spirituel, c'est de connaître l'action du poison sur la partie spirituelle de l'homme [...] (PA, p. 55).

Le terme « poison » utilisé dans la dernière phrase, n'est pas innocent; il indique clairement la vision que le sujet a du chanvre : cette substance ne possède pas à ses yeux une double nature (remède et drogue), c'est une substance essentiellement mauvaise. Lorsqu'il compare l'hallucination « pure » (c'est l'expression de Baudelaire — son choix, ici aussi, n'est pas un hasard) à l'hallucination occasionnée par le haschich, ce rapprochement a pour but de montrer le côté pernicieux de la drogue : « Il n'y a plus d'équation entre les organes et les jouissances; et c'est surtout de cette considération que surgit le blâme applicable à ce dangereux exercice où la liberté disparaît. » (PA, p. 48) Même si la distinction posée entre les deux formes d'hallucination repose sur un

certain fondement scientifique⁶⁷, elle est en définitive ramenée à une question de moralité. L'autorité morale du sujet est fondée sur ces prises de position très tranchées qui le placent dans une dynamique manichéenne : bien/mal; remède/poison; vice/vertu.

S'il s'élève moralement au-dessus du hachichin, le sujet fait preuve à l'égard de celui-ci de condescendance, de sarcasme et même de mépris. Alors qu'il décrit le dawamesk, il commet un aparté pour s'exclamer : « Voilà donc le bonheur! Il remplit la capacité d'une petite cuiller! le bonheur avec toutes ses ivresses, toutes ses folies, tous ses enfantillages! » (PA, p. 37) Il est difficile de ne pas reconnaître toute la dérision que ce passage contient : en feignant l'enthousiasme du profane devant le chanvre, il se moque délibérément de sa réaction (trop) enthousiaste et, à ses yeux, puérile. De la même façon, il affirme qu'il n'a pu s'« empêcher de rire » (PA, p. 43) après avoir entendu le récit de l'homme sous l'emprise de la drogue qui doit se rendre à un dîner, mais qui craint de choquer ses convives par son état. S'il est vrai que le reste de la scène, dans un autre contexte, pourrait revêtir quelque aspect comique (l'homme se retrouve devant un pharmacien qu'il supplie de lui donner un remède; celui-ci ne comprend rien à sa « maladie », se méfie de lui et le chasse finalement de sa boutique), il demeure que celui qui a fait cette mauvaise expérience ne la raconte pas pour divertir qui que ce soit, mais pour exposer la détresse qu'il a connue. Le fait de s'en gausser montre que le sujet se considère lui-même au-dessus de ces frivolités. Il affiche même à certains moments un mépris, comme dans cet extrait où il fait mine de rapporter des questions posées par le non-initié (qui, soulignons-le, pourrait tout à fait être le lecteur) :

⁶⁷ Nous l'avons déjà souligné, le poète distingue la perception sans objet — hallucination pure — de la perception qui origine d'un objet — l'hallucination du chanvre. Si cette distinction s'apparente bien à celle établie par Henri Ey, qui parle pour sa part d'hallucination et d'illusion, il faut dire que Baudelaire conclut rapidement en rangeant le chanvre du côté de la seconde. Car la drogue provoque de « réelles » hallucinations; le chanvre est connu pour posséder des propriétés proches de celles des hallucinogènes. Ce raccourci peut laisser penser que le poète omet de faire certaines nuances pour assurer la correspondance entre les « faits » et son argumentaire antichanvre.

Qu'éprouve-t-on? Que voit-on? Des choses merveilleuses, n'est-ce pas? des spectacles extraordinaires? Est-ce bien beau? et bien terrible? et bien dangereux? — Telles sont les questions ordinaires qu'adressent avec une curiosité mêlée de crainte, les ignorants aux adeptes. On dirait une enfantine impatience de savoir, comme celle des gens qui n'ont jamais quitté le coin de leur feu, quand ils se trouvent en face d'un homme qui revient de pays lointains et inconnus. (PA, p. 35)

L'infantilisation qui est à l'œuvre ici prouve bien la manière dont le poète considère le hachichin en devenir : impressionnable, naïf, ignorant. Il est aisé de comprendre que cette attitude appuie les efforts autoritaires du sujet : en tournant en dérision le hachichin, en faisant preuve à son égard de condescendance, lui-même s'ennoblit.

3.2.2 D'autres drogués

Le sujet « autoritaire » comble en partie l'absence du sujet sous drogue. En levant contre celui-ci une instance moralisatrice qui mène le discours et l'oriente vers des conclusions décidées d'avance, il interdit au sujet sous drogue toute implication, tout espace dans le texte. Mais cette absence apparente est palliée par les autres drogués (d'autres sujets sous drogue) présentés dans *Les Paradis artificiels*, plus particulièrement dans la première partie, « Le Poème du haschich ».

Cela est d'abord visible dans l'utilisation récurrente du pronom « vous », qui sert au poète à postuler ou à simuler les réactions, réflexions et paroles d'un interlocuteur supposé. Celui-ci constitue une entité plus ou moins définissable — il peut s'agir du lecteur « réel », d'un lecteur idéal, mais aussi d'un destinataire indéterminé — qui ne participe jamais directement à l'« échange » institué par le sujet. Il se contente de recevoir son exposé et de cautionner passivement ce qu'il avance. En s'adressant à ce « vous », en effet, le sujet donne non seulement l'impression que ce qu'il dit est entendu, mais encore approuvé. Ainsi, s'il reconnaît au « vous » un certain savoir, c'est surtout

pour mettre en évidence celui qu'il détient lui-même : « Vous savez d'ailleurs que le haschich crée l'exagération non seulement de l'individu, mais aussi de la circonstance et du milieu [...] ». (PA, p. 38) De plus, le sujet décharge sur le « vous » toute responsabilité expérimentale : comme le sujet ne peut lui-même faire l'essai de la drogue, faute de quoi son autorité serait mise à mal, il réserve au « vous » les aléas de l'expérience hachichine. C'est ce dernier, en effet, qui est ici décrit, se préparant à absorber une dose de chanvre :

[...] vous avez [...], pour lui donner plus de forces, délayé votre dose d'extrait gras dans une tasse de café noir; vous avez pris soin d'avoir l'estomac libre [...] pour livrer au poison toute liberté d'action. Vous êtes maintenant suffisamment lesté pour un long et singulier voyage. (PA, p. 37)

C'est aussi lui qui subit les bouleversements relatés : « Ces accès de gaieté non motivée dont *vous* êtes presque honteux [...] » (PA, p. 38), « des jeux de mots interminables, des ébauches de comique, jaillissent continuellement de *votre* cerveau. Le démon *vous* a envahi⁶⁸. » (PA, p. 39) Le sujet forge ainsi une figure opposée à lui, qui lui sert à illustrer son propos, sans avoir lui-même à en assurer la justesse par une certaine épreuve de vérité (une expérience personnelle du chanvre).

C'est encore plus clair en ce qui concerne les quatre cas de hachichins qui servent au poète à décrire les effets du chanvre. Le musicien, l'homme devant remplir un devoir social, le littérateur et la femme mûre et curieuse sont sujets surtout au sens précis de « soumis à l'étude » ou « soumis à l'expérience », car ils ne jouent dans le texte qu'un rôle limité : ils exemplifient les phases de l'ivresse hachichine et, ainsi, à donner à la monographie de Baudelaire un aspect plus substantiel. En faisant correspondre à la description du chanvre des « faits vécus », ils apportent en effet au texte une certaine tangibilité. Aussi, s'ils s'expriment à la première personne du singulier (sauf pour le premier cas, le pianiste qui se retrouve sans le savoir en compagnie d'hommes

⁶⁸ C'est nous qui apposons l'italique dans les deux dernières citations, pour souligner les emplois de « vous » et de « votre ».

intoxiqués; sa mésaventure est relatée par Baudelaire qui se réfère à lui au « Il »), ces expérimentateurs ne prennent jamais en charge le discours : c'est par le détour de la citation, de la relation que leur expérience est donnée. Le poète les utilise donc à son profit, sans accorder à ces « sujets » un véritable statut (sinon celui d'illustration), pour les réintégrer et les réinvestir à/dans son texte.

Comme pour le « vous », l'expérience est dévolue aux cas rapportés. C'est par le truchement de leur expérimentation, de leurs sensations, de leurs hallucinations que le haschich peut en définitive être décrit (et décrié). Il s'agit ainsi de « sujets de substitution » : en donnant *leurs* témoignages au lieu du sien, Baudelaire se dédouane de l'obligation de rendre compte de sa propre expérience. En même temps, ils lui assurent de se situer, en tant que « sujet autoritaire », au-dessus de toute expérience, ce qui lui procure la distance et l'ascendance nécessaires à son projet moraliste. Les sujets de substitution servent à combler l'absence du sujet sous drogue, mais aussi à la justifier.

La situation est un peu différente en ce qui concerne « l'âme choisie » que Baudelaire présente dans « L'Homme-Dieu ». Si les cas rapportés dans le chapitre précédent sont réputés faire état de l'expérimentation d'autres individus que le poète, cet homme « sensible », « incompris » et « original » (PA, p. 58) est totalement composé par Baudelaire, comme il l'indique d'ailleurs clairement :

Cette fois, pour abréger ma tâche et rendre mon analyse plus claire, au lieu de rassembler des anecdotes éparses, j'accumulerai sur un seul personnage fictif une masse d'observations. J'ai donc besoin de supposer une âme de mon choix. (PA, p. 57)

De même, cet homme imaginé ne livre pas lui-même (au « je⁶⁹ ») le récit de son expérience; si les cas exposés dans « Le Théâtre de séraphin » ne prenaient pas la parole de façon effective, les guillemets et la première personne laissaient tout de même entendre que, momentanément et au moins partiellement, Baudelaire cédait la place à ces différents sujets de substitution. Il s'agit ici de décrire l'âme choisie d'un point de vue externe, de dresser le bilan de ses actions et de ses réactions, de commenter (et de juger, évidemment) ses idées, ses comportements. Aussi, s'agit-il avant tout d'un sujet au sens de sujétion : Baudelaire le conçoit, l'emploie et le représente pour servir ses intérêts.

Il est question de constituer un portrait-robot, un modèle de personnalité susceptible de succomber aux charmes circéens du chanvre :

Un tempérament moitié nerveux, moitié bileux, tel est le plus favorable aux évolutions d'une pareille ivresse; ajoutons un esprit cultivé, exercé aux études de la forme et de la couleur; un cœur tendre, fatigué par le malheur, mais encore prêt au rajeunissement; nous irons, si vous le voulez bien, jusqu'à admettre des fautes anciennes, et, ce qui doit en résulter dans une nature facilement excitable, sinon des remords positifs, au moins le regret du temps profané et mal rempli. Le goût de la métaphysique, la connaissance des différentes hypothèses de la philosophie sur la destinée humaine, ne sont certainement pas des compléments inutiles, — non plus que cet amour de la vertu, de la vertu abstraite, stoïcienne ou mystique, qui est posé dans les livres dont l'enfance moderne fait sa nourriture, comme le plus haut sommet où une âme distinguée puisse monter. Si l'on ajoute à tout cela une grande finesse du sens que j'ai omise comme condition surrogatoire, je crois que j'ai rassemblé les éléments généraux les plus communs de l'homme sensible moderne, de ce que l'on pourrait appeler la *forme banale de l'originalité*. Voyons maintenant ce que deviendra cette individualité poussée à outrance par le haschich. (PA, p. 58)

⁶⁹ En quelques endroits dans cette partie des *Paradis artificiels*, nous pouvons trouver des passages écrits au « je » qui se rapportent à l'homme inventé par Baudelaire. Toutefois, il s'agit de la même stratégie rhétorique identifiée plus haut, qui consiste à prétendre reprendre les mots d'un individu, dans le but de montrer son ridicule ou, ici, sa prétention.

Aussi, cet homme inventé connaît-il chacun des effets du dawamesk, qu'il éprouve de façon paroxystique :

[...] l'imagination d'un homme nerveux, enivré de haschich, est poussée jusqu'à un degré prodigieux, aussi peu déterminable que la force extrême possible du vent dans un ouragan, et ses sens subtilisés à un point presque aussi difficile à définir. (PA, p. 62)

En plus des hallucinations visuelles, il expérimente une « phase essentiellement voluptueuse et sensuelle » au cours de laquelle « l'amour des eaux limpides, courantes ou stagnantes » se développe et où les miroirs deviennent « un prétexte à cette rêverie qui ressemble à une soif spirituelle » (PA, p. 60). Cet intérêt pour les ondulations, les flots, les reflets prend d'ailleurs des proportions menaçantes :

L'eau s'étale comme une véritable enchanteresse, et, bien que je ne crois pas beaucoup aux folies furieuses causées par le haschich, je n'affirmerais pas que la contemplation d'un gouffre limpide fût tout à fait sans danger pour un esprit amoureux de l'espace et du cristal, et que la vieille fable de l'Ondine ne pût devenir pour l'enthousiaste une tragique réalité. (PA, p. 60-61)

De même, la sensibilité accrue de l'homme sous l'influence du chanvre fait qu'« une caresse légère, la plus innocente de toutes » ou qu'

une poignée de main [...] peut avoir une valeur centuplée par l'état actuel de l'âme et les conduire peut-être, et très rapidement, jusqu'à cette syncope qui est considérée par les vulgaires comme le *summum* du bonheur. (PA, p. 62)

Cette intensité dans les effets ressentis du chanvre trouve son équivalent dans la gravité des tares morales que le poète reconnaît dans le comportement du hachichin : l'orgueil démesuré (« Voilà donc mon homme supposé, l'esprit de mon choix, arrivé à ce degré de joie et de sérénité où il est *contraint* de s'admirer lui-même » (PA, p. 64), la confusion entre « le rêve et l'action » (PA, p. 65), les idées de grandeur (« [je suis] le centre de

l'univers », PA, p. 66)... Ainsi, plus qu'une illustration, un exemple de l'action du chanvre, l'âme choisie et composée par Baudelaire consiste en une incarnation de l'immoralité; elle devient une concrétion, une somme de tous les défauts, toutes les perversions que le poète accuse le hachichin de posséder.

L'âme choisie est moins un sujet de substitution qui viserait à faire oublier l'absence du sujet sous drogue qu'une projection, un reflet de ce sujet; réflexion, toutefois, qui n'en renverrait que la face odieuse. Cette composition d'un sujet dépravé, immoral et déchu est aussi contraire au sujet autoritaire que Baudelaire exhibe et incarne dans *Les Paradis artificiels*. Ces deux sujets, celui qu'assume Baudelaire et celui qu'il compose pour ne pas avoir à en endosser la posture, s'inscrivent en définitive aux limites l'un de l'autre.

Le sujet sous drogue serait donc introuvable ou ne serait pas admis dans la monographie baudelairienne. Il n'existerait que par détournement et on ne pourrait jamais que le deviner, placé aux limites des autres drogués qui soit lui sont substitués, soit le reflètent. Cette position reste à nuancer, en regard de la seconde partie du texte, « Un mangeur d'opium ». Dans cette section des *Paradis artificiels*, en effet, le jeu observé ailleurs entre le sujet « qui parle » et un autre sujet « dont il parle » est repris. Toutefois, le ton est tout autre, et la distance entre les deux ne semble plus aussi franche. Nous en avons fait la démonstration au chapitre précédent : la considération pour le poète opiomane est proportionnellement inversée au dénigrement du poète hachichin (jugé de toute façon nul et non avenu). Malgré tout, nous pouvons nous étonner, à l'instar de Marcel A. Ruff dans son introduction aux *Paradis artificiels*, que Baudelaire « ne fasse pas d'allusion à sa propre expérience⁷⁰. » Pourquoi un poète qui connaît intimement une drogue choisit-il de taire son expérience dans une monographie spécifiquement consacrée à la consommation de substance psychotrope? Il est possible

⁷⁰ Marcel A. Ruff, « Introduction », chap. dans Charles Baudelaire, *Les paradis artificiels*, p. 23.

de donner comme réponse ou comme éclaircissement à ces questions le fait que cette absence est « compensée » par le témoignage d'un autre auteur (de Quincey). C'est en effet l'explication que fournit Ruff : « [Baudelaire] laisse presque constamment la parole à son auteur, se contentant de résumer les passages qu'il a supprimés, sans intervenir en son propre nom⁷¹. »

Mais cette explication un peu courte peut encore être développée. Car, si l'auteur se refuse à parler de lui, s'il dénonce, s'il condamne, une expérience de la drogue est en définitive rapportée, racontée dans cette ultime partie (sans critique, sans moquerie, sans dévalorisation). Elle l'est par déviation, par réappropriation, certes. Et il est vrai que Baudelaire maintient une distinction entre lui et l'auteur des *Confessions*, en dépit de ses insertions et de ses interventions dans le texte original : « Le travail sur l'opium a été fait, et d'une manière si éclatante, médicale et poétique à la fois, que je n'oserais rien y ajouter. » (PA, p. 30) Il n'en demeure pas moins que c'est à travers de Quincey et son récit que nous sommes au plus près du sujet sous drogue dans la monographie baudelairienne : « en se tournant vers de Quincey, c'était vers lui même qu'il se tournait⁷² », affirment de façon très juste Pichois et Kopp. Laissant tout à coup tomber sa vindicte pour passer à une prudente indulgence, Baudelaire aménage au sujet sous drogue un certain espace. Sans apparaître au grand jour (le poète répugne jusqu'à la fin à donner accès à son vécu), le sujet sous drogue fait surface. La distance posée entre l'Anglais opiomane et Baudelaire, la soudaine modestie de ce dernier qui le pousserait à s'effacer devant un récit expérientiel particulièrement remarquable apparaissent surtout comme des stratégies de dissimulation. Elles sont de l'ordre du masque, du paravent ou même de l'écran de fumée. Elles cachent ce qu'il ne faut pas voir : Baudelaire l'opiomane. Dans un même temps (et paradoxalement), elles le dévoilent : le silence du poète vient mettre encore plus en évidence le fait qu'il était lui aussi drogué.

⁷¹ *Ibid.*, p. 24.

⁷² Pichois et Kopp, *op. cit.*, p. 72.

4. UNE RÉ-UNION DU SUJET

Nous avons parlé jusqu'ici d'un sujet sous drogue : nous désignons par là un sujet qui reflétait l'auteur lui-même, au moment de son expérience. Il s'agit donc en quelque sorte d'une image de lui-même que projette l'auteur. Avec Baudelaire, nous avons vu que cette correspondance entre le sujet sous drogue et le poète n'était pas aussi simple à établir que dans les textes de De Quincey, Michaux, Huxley et Duits (et de la plupart des écrits : Cocteau, Artaud, Benjamin et nombre d'auteurs de la drogue se mettent en scène, en texte). Au-delà de la difficulté propre aux *Paradis artificiels*, l'absence apparente du sujet sous drogue dans la monographie baudelairienne pose une question intéressante à l'égard non tant du sujet sous drogue, mais du sujet de/dans l'écriture. En effet, la drogue produit un certain bouleversement de la perception de soi et du monde. Ce bouleversement, que nous avons lu comme une dé-limitation, s'exprime soit de façon « littérale » (Michaux, Duits et Huxley la décrivent et même la théorisent) soit de façon allusive, dans la ou les positions limites que le sujet occupe. Or cette opération dé-limitative trouve-t-elle une forme d'actualisation dans le rapport entre le sujet qui écrit et celui qui expérimente? Baudelaire nous permet de poser la question : chez lui, la fracture est nette. Baudelaire l'opiomane est occulté par Baudelaire le poète. L'auteur des *Paradis artificiels* use de différents moyens narratifs et rhétoriques pour ne jamais parler de sa connaissance de l'opium, même lorsqu'il est, avec de Quincey, à proximité de son expérience propre. C'est un peu comme si Baudelaire se scindait en deux entités. D'une part, l'homme dépendant du laudanum; de l'autre le poète, figure d'autorité morale, qui s'élève au-dessus de la drogue.

Cette distance entre « celui qui expérimente » et « celui qui écrit » suggère que du temps de l'absorption d'une substance à son passage dans l'écriture, il y aurait

potentiellement différentes postures du sujet : « Il y a donc à percevoir, de diverses façons, toute une série de décalages et de ricochets dans les positions du sujet⁷³. » Si Baudelaire nous a conduits à cette hypothèse, c'est Michaux, ou plutôt l'étude de son corpus mescalinen par certains critiques, qui nous permet d'y réfléchir (et du coup, de l'élargir aux textes de la drogue).

Halpern distingue deux instances du sujet : l'observateur et l'observé. L'observé est le sujet-drogué lui-même; il subit les assauts de la drogue. L'observateur détient un statut plus complexe : il serait présent dès le premier temps de l'expérience — la consommation et l'épreuve des hallucinogènes. Moins qu'un sujet à part entière, il représenterait une sorte de dédoublement du sujet-drogué qui se met à s'observer lui-même. Cette position d'auto-observation est délicate, rappelle Mouchard : la difficulté « consiste à réaliser une véritable indépendance entre sujet observant et sujet observé⁷⁴ ». Dans l'expérience de la drogue, l'observé et l'observateur sont toutefois très proches l'un de l'autre, puisqu'ils sont présents au même instant; ils courent le risque d'un « commun effondrement⁷⁵ ». L'auto-observation peut ainsi paradoxalement mener à l'impossibilité d'observer : « [...] c'est lorsque les effets de la drogue sont le plus violents, c'est au moment donc, où l'observation devrait rapporter les résultats les plus significatifs, qu'elle risque de devenir impossible⁷⁶. »

Le sujet qui observe est également celui qui permet le lien entre l'expérimentation de la drogue et l'expérimentation langagière. Dès que les premiers effets de l'hallucinogène sont éprouvés, le sujet-observant passe en mode actif en s'évertuant à conserver des traces tangibles de ce qui se produit :

⁷³ Claude Mouchard, « La "pensée expérimentale" de Michaux, chap. dans Roger Dadoun (dir. publ.), *Ruptures sur Henri Michaux*, Paris, Payot, 1976, p. 186.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 183.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 184.

⁷⁶ *Ibid.*

[...] le sujet-observant est directement engagé dans le cours de l'expérience; il cherche à noter, à dessiner sur l'instant même, il voudrait s'assurer de l'enregistrement de ses souvenirs, il s'acharne à imposer ou à retrouver une continuité dans sa pensée⁷⁷.

Mouchard associe ainsi le sujet-observant au sujet-écrivain. Il s'agit selon lui du même sujet, mais qui adopte une nouvelle position : désormais détaché du premier temps de l'expérience, le sujet-observant peut revenir sur celle-ci pour en re-faire le récit.

André David s'intéresse plus particulièrement au « moi qui parle », c'est-à-dire au narrateur. « Conscience tronquée », « être sensible », le sujet-narrateur est considéré ici comme une instance réchappée de l'expérience de la drogue : « Le moi qui parle est non seulement un survivant, mais, en quelque sorte un ressuscité. Non : un ressuscitant, un incessant mourant-ressuscitant⁷⁸. » Le narrateur semble une instance instable, menacée par la drogue, par les impasses de sa mise en mots, mais également par elle-même. David avance que le narrateur participe, par la position et le rôle qu'il occupe dans l'expérience ainsi que par la prise de parole qu'il suppose, à sa propre destruction :

Le moi-narrateur est un être d'au-delà, sans contenu ni contour, comme revenu de l'universel engloutissement, d'engloutissements multiples; et s'il se présente comme un être traqué, occupé à déjouer d'innombrables embûches, c'est un effet de parole ou, plutôt, c'est la parole même qui se fait, en son narrateur, fuite et engloutissement⁷⁹.

Edson considère pour sa part que le sujet chez Michaux est en mouvement constant. Les voyages, les exercices de méditation, l'invention de mondes et de peuples

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ David, *op. cit.*, p. 101.

⁷⁹ Ibid., p. 102.

inusités, mais aussi la drogue se présentent ainsi comme autant d'expériences-textes qui suscitent le déplacement, d'une position à l'autre, de la subjectivité. Le sujet-en-mouvement devient, à ses yeux, un objet à déchiffrer (*object to be deciphered*) : en constant repositionnement, il ouvre la porte à une multitude de moi possibles :

Michaux's work, with its critical re-positioning of this inquiring subject, overthrows any Romantic notion of stable identity, of the subject as ontologically unified and coherent. Instead, what we encounter, and what Michaux encounters, is a plurality of possible selves, one of which manifests itself in response to a specific contextual situation⁸⁰.

Le sujet de la drogue chez Michaux subirait donc des modifications au gré de l'expérience, mais aussi du regard (plus ou moins distancié) porté par l'expérimentateur sur son action.

Dans sa thèse consacrée à trois textes du corpus mescalinen, Ouvry-Vial émet une opinion un peu à contre-courant. Elle considère que le narrateur (qui écrit) est l'unique sujet en jeu dans le texte de la drogue; la division entre sujet qui écrit et sujet qui expérimente ne serait que prétendue, pour les besoins de la mise en texte et pour suggérer la « mobilité » de l'expérimentateur :

[...] there is no such things as an experiencing subject on the one hand, and a writing subject on the other hand. There is a narrator who writes, supposedly after the drug effects wear away, in order to communicate this experience. Yet the written account, through its cognitive and referential aspects, works under the pretence of speaking for two separated subjects [...]; their conventionalized dissimilarity is intended to suggest the mobility of the experimenter, alternatively conscious and unconscious, and to convey the impression of a good balance between external and internal relations⁸¹.

⁸⁰ Edson, *op. cit.*, p. 9.

⁸¹ Brigitte Ouvry-Vial, *Henri Michaux's poetics*, *op. cit.*, f. 151.

Cette position met en évidence l'autorité du sujet-écrivain sur les autres postures subjectives affichées dans/par le texte de la drogue michaudien et éclaire le rapport à l'expérience racontée; elle rappelle également que la division du sujet est avant tout affaire d'écriture, puisque seule la mise en récit peut l'opérer. En effet, au bout du compte, le sujet qui écrit demeure le seul valable, puisque c'est lui qui nous livre le texte. Du reste, c'est parce que la division ressentie dans la drogue n'est ni durable ni définitive qu'il y a pu avoir, après l'expérience, un texte : le sujet qui écrit peut le faire parce qu'il est un, uni, unique⁸².

Cependant, là où, pour nous, l'analyse d'Ouvry-Vial pose problème, c'est dans l'utilisation du terme « narrateur » qui désigne vraisemblablement le sujet qui écrit (donc l'auteur). Or un narrateur peut certes prendre en charge un texte, ramener sous son autorité un discours. Un narrateur omniscient, qui connaît tout du récit, des personnages, qui est impliqué dans le texte sans y être représenté peut être rapproché de l'auteur (qui lui aussi, forcément, a une connaissance omnisciente de son texte). Mais ce n'est pas non plus tout à fait ce dernier; tout au plus en est-ce une projection. Le narrateur interne est quant à lui impliqué dans le récit : c'est un *personnage* qui « vit » les événements racontés, au fur et à mesure qu'ils se produisent. Ce n'est donc pas lui qui écrit. Le narrateur externe n'est ni présent ni impliqué dans le récit; il se trouve très éloigné du sujet qui écrit. Aucun de ces narrateurs ne commet un geste d'écriture ou n'occupe une position d'écriture. Une expression comme « narrator who writes » introduit une incohérence narratologique : en voulant affirmer qu'il n'y a en définitive qu'un seul sujet, Ouvry-Vial semble pourtant parler de deux instances différentes : ce qui écrit et celui qui raconte.

Malgré tout, elle pointe un point intéressant : le sujet qui écrit est aussi celui qui *est écrit*. Il produit le texte *et* y est représenté. Nous pourrions dès lors parler d'un « sujet

⁸² Au contraire, par exemple, du sujet psychotique.

du texte », qui réunirait et incarnerait les différentes postures expérimentées au cours du processus. Ce sujet du texte⁸³ voit le jour dans/par l'écriture. En même temps, il se replonge dans l'expérience pour produire le texte : il retrouve en quelque sorte sa position de sujet de l'expérience. Celle-ci, pourtant, n'est plus tout à fait la même. Elle a un nouveau cadre (le texte) et la drogue a été remplacée par les mots⁸⁴. En somme, la dé-limitation du sujet ressenti dans et provoqué par la drogue trouve sinon une résolution, du moins une ré-union dans le sujet du texte.

Il nous reste encore à nous pencher sur les questions spécifiques du rapport au langage et à l'écriture dans les textes de la drogue. Déjà, la conclusion de ce chapitre a esquissé une piste d'analyse : le texte est désigné comme un espace à la fois unifiant et nouveau, où le sujet (s')écrit. Nous envisageons d'abord les difficultés d'ordre langagier qui se dressent devant le projet d'écriture de l'expérience de la drogue. Nous abordons ensuite l'écriture sous drogue, particulièrement celle de Michaux. Nous verrons que la saisie immédiate des phénomènes pose encore davantage de problèmes au poète que sa transcription différée. Pour finir, nous nous demandons si l'écriture de la drogue ne devrait pas en définitive être considérée comme une ré-écriture, c'est-à-dire un processus nécessairement à rebours, au sein duquel l'espace du texte redevient le moment et le lieu d'une (nouvelle) expérience.

⁸³ Remarquons de plus que, en définitive, c'est à ce seul sujet que le lecteur a véritablement accès.

⁸⁴ Nous revenons sur ces idées dans le chapitre suivant, notamment lorsque nous abordons la question de la ré-écriture.

CHAPITRE IV

ÉCRITURE DE LA DROGUE

Les chapitres précédents nous ont permis de cibler les thèmes, les représentations, les figurations de la drogue et du sujet. Dans ce dernier chapitre, nous nous intéressons plus précisément aux caractéristiques spécifiques de l'écriture de la drogue. Nous nous penchons sur les questions et les difficultés qu'elle soulève. Nos analyses nous ont jusqu'à maintenant conduits à montrer que ce que la drogue désentrave, déconstruit ou dé-limite est au final reconstruit ou de nouveau délimité. L'expérience de la drogue elle-même est bouleversement. Le texte en rend compte en décrivant les phénomènes auxquels sont confrontés les auteurs; il le réactualise également d'une autre façon, en faisant de l'écriture une nouvelle zone de perturbations. Cependant, il ne s'agit pas, pour les auteurs de s'arrêter à la démonstration des problèmes engendrés par la mise en mots de l'expérience : l'écriture de la drogue trouve en définitive une certaine forme de résolution, qui permet de rendre l'expérimentation communicable, lisible et saisissable.

C'est justement ce parcours de l'obstacle à sa levée que ce chapitre explore. Dans l'écriture de la drogue, les mots manquent, le sens fuit, la structure éclate. Les auteurs sont rapidement confrontés à un problème majeur, celui de l'indicible. Celui-ci paraît en partie fondé sur le problème de la distance entre le moment sous drogue et la mise en texte, entre le phénomène et sa notation. Pourtant, l'écriture sous influence ainsi que le protocole expérientiel révèlent des problèmes similaires à l'écriture de la drogue. La difficulté est ailleurs. Elle réside dans l'apparente impossibilité de rendre accessibles, compréhensibles les phénomènes expérimentés à celui (principalement, le lecteur) qui n'a pas été le témoin de ces événements.

Ces difficultés laissent entendre que l'écriture de la drogue représente un projet quasi irréalisable. Pourtant, nous disposons de nombreux textes qui prouvent le contraire ou montrent, à tout le moins, qu'une forme d'écriture est possible. D'une façon ou d'une autre, les auteurs parviennent à mettre en mots leur expérience. C'est en ce sens que nous suggérons, dans la dernière partie, de parler d'une *ré-écriture* de la drogue plutôt que simplement d'une écriture. Nous voulons marquer par là le chemin à rebours emprunté, les détours employés pour arriver, malgré tout, à l'écriture, au texte.

1. L'EXPÉRIENCE ET L'ÉCRIT : « UN DÉFI ABSOLU À LA NARRATIVITÉ »

L'écriture rend l'expérience communicable. Plus encore, elle (re)donne accès à l'expérience, aux sensations, aux visions, aux idées qui autrement demeureraient inaccessibles, perdues. Par l'écrit, l'expérience se rejoue : les événements sont reconstitués, les lieux, les circonstances sont recomposés. Les auteurs réactivent et, d'une certaine façon, revivent leur expérimentation au moyen de l'écriture.

Aussi l'écriture de la drogue consiste-t-elle à postuler une coïncidence entre le moment sous drogue et le texte. Cependant, cette coïncidence n'est pas tout à fait effective : plus que de rechercher (et de présenter) une adhésion parfaite, l'écriture de la drogue s'articule dans la tension entre le temps de l'expérimentation et celui de la mise en récit. Écrire la drogue se traduit par un va-et-vient constant entre ces deux pôles, l'écrit devant se distancier suffisamment du vécu pour rendre transmissible l'expérimentation, mais cherchant dans un même élan à faire correspondre écriture et expérimentation, afin que cette dernière puisse être *rendue, réalisée* au moyen des mots.

Cette situation n'est pas unique à l'écriture de la drogue : c'est plus ou moins le lot de toute mise en texte d'une expérience. Cependant, s'ajoute à l'écriture qui nous

intéresse une certaine complexité. La drogue et l'expérience qui en est faite sont difficilement communicables : éminemment subjectives, voire introspectives, elles se déroulent tout entières dans le registre des perceptions. C'est donc un défi de taille que d'arriver à décrire des impressions, des visions aussi intenses que fugaces, des bouleversements physiques et psychiques qui se produisent par/pour *un* corps, *un* esprit. Michaux en était conscient, lui qui a plus d'une fois exprimé son impuissance à réellement (d)écrire ce dont il était témoin : « Écrivant avec la plus grande application, j'aboutis invariablement à côté. » (GEE, p. 42) C'est sans compter les difficultés de noter, de consigner, de relever : la main est fatalement plus lente que l'esprit — encore faut-il qu'elle puisse tenir le crayon¹.

Le texte n'est pas le reflet fidèle du moment sous drogue; il donne accès à une image déformée, transformée de ce qui a été vécu. C'est ce que remarque Halpern à l'égard du corpus mescalinen :

On ne peut donc pas parler de transcription des expériences menées, puisque ce qui est rapporté ne correspond pas exactement à la réalité de l'expérimentation, soit que les données aient été faussées, soient que l'auteur ne les ait pas intégrées, au bout du compte, dans son ouvrage².

L'expérimentation de la drogue constitue dans ce cas, pour reprendre les mots de Jenny, « un défi absolu à la narrativité³ » : son écriture relève de l'inracontable. Eugène Nicole considère ainsi que la reconstruction de l'expérience est impossible; en même temps, il

¹ Sous l'influence de la psilocybine, particulièrement, l'effort *physique* pour écrire apparaît considérable : « Généralement, on lâche le crayon. Les muscles se détendent. On n'a plus d'application de ce côté. Même lorsque plus tard le relâchement musculaire de la main s'atténue, le zèle pour écrire demeure très réduit. » (CPG, p. 67)

² Halpern, *Henri Michaux. Le laboratoire du poète*, op. cit., p. 122.

³ Laurent Jenny, « Récit d'expérience et figuration », *Revue française de psychanalyse*, no 62, 1998, p. 940.

élève cet impossible au rang de leitmotiv⁴. C'est donc *sur* l'impossibilité que les auteurs, sans cesse, reviennent et ré-écrivent. S'il semble toujours subsister une distance entre l'écriture et le moment de l'expérimentation, il apparaît que l'écriture de la drogue se fonde justement sur cette distanciation obligée, incontournable.

L'expérience reposerait davantage dans l'écrit que dans la drogue : au-delà du psychotrope absorbé, la « véritable » expérience dans laquelle s'engagent les auteurs se déroulerait dans et par la mise en mots. En parlant de Michaux, Ouvry-Vial propose de déplacer le point de vue de la lutte menée par le poète : davantage que du combat contre la drogue, la matière des textes du corpus mescalinen serait à extraire de « la bataille qui se livre dans le récit lui-même pour rendre l'expérience⁵ ». L'écriture en vient ainsi à devenir, comme le suggère Claude Fintz, « la véritable drogue que Michaux explore, dans l'expérience de l'écrire⁶ ». Loreau renchérit :

D'abord, [Michaux] a regimbé; il croyait que c'était à la drogue qu'il tenait tête, à ses visions ineptes. Et pour finir, c'est à la poésie qu'il cède, à elle qu'il acquiesce. L'explorée n'est plus la mescaline, mais a été la poésie⁷.

À ce titre, Huxley mentionne que ce qui, dans la drogue, paraît réellement extraordinaire, ne consiste pas tant en les phénomènes psychotropes qu'en la capacité à rendre l'expérience, à l'exprimer. Prenant en exemple William Blake (qui, bien qu'il n'ait pas été un adepte de psychotrope, a été le sujet de plusieurs expériences visionnaires), Huxley avance que celui qui expérimente sans pouvoir restituer, au moins en partie, ce qu'il a vu et ressenti est un « visionnaire sans talent » (*untalented visionary*) : « [...] he lacks altogether the ability to express, in literary or plastic symbols, what he have

⁴ Eugène Nicole, « Les lieux de la peinture et la linguistique de l'image », *L'Esprit créateur*, vol. XXVI, no 3, 1986, p. 46.

⁵ Brigitte Ouvry-Vial, *Henri Michaux, Qui êtes-vous?*, op. cit., p. 206.

⁶ Fintz, op. cit., p. 132.

⁷ Max Loreau, « La poésie à l'épreuve de la mescaline », chap. dans Jean-Claude Mathieu et Michel Collot (publ. dir.), *Passages et langages d'Henri Michaux*, Paris, José Corti, 1987, p. 218-219.

seen. » (DOP, p. 46) Cette inaptitude à dire, à (d)écrire supprime en quelque sorte l'expérience, annule sa portée : sans pouvoir franchir la limite du dit, elle demeure inaccessible, évanescence, insignifiante.

1.1 Difficultés d'écrire

Dans la plupart des écrits qui abordent la question de l'écriture de la drogue, les nombreuses difficultés qui se présentent à celui qui tente de rendre en mots ce qu'il a vécu sous l'influence d'un psychotrope sont mentionnées. Ce qui apparaît problématique dans l'écriture de la drogue, c'est d'abord de devoir passer du ressenti (du vécu, du perçu) à l'écrit. Il s'agit en effet pour l'auteur de mettre des mots sur des sensations, des phénomènes qui ont entraîné des perturbations sur les plans physique et psychique — et, du coup, qui ont durablement miné à la fois ses capacités de (re)cognition et de remémoration. Dans la vie courante, les sentiments peuvent être difficiles à exprimer; on dit souvent se sentir submergé, on n'a « pas de mots » pour décrire ce qui arrive; dans la drogue, où l'on est transporté à des lieux du quotidien, cette difficulté se fait âprement éprouver. De même, ce que perçoivent les sens n'est pas toujours (jamais) compatible avec le compte rendu que peut en donner l'expérimentateur. Le récit d'une expérience, même banale, est toujours en deçà du vécu. La dévaluation que subissent les expériences sensibles participe des difficultés à rendre l'expérience; on se fie moins aux sens, difficilement saisissables, qu'aux faits explicables, démontrables — « déformation » d'une société où le savoir et la science sont érigés au rang d'idoles indéboulonnables, dirait sûrement Duits... L'écriture, dès lors, subit le défaut de langue que ressent l'expérimentateur.

1.1.1 Décalage

Malgré les deux ouvrages dédiés à ses expérimentations avec le peyotl, Duits aboutit à un constat d'échec : l'écriture de la drogue n'est jamais à la hauteur :

Des années se sont écoulées depuis mon initiation. J'ai lu et relu les études que divers investigateurs ont consacrées aux illimiteurs de la conscience. Et j'ai moi-même tenté maintes fois de décrire leur action. Le résultat de mes tentatives m'a toujours paru décevant. Je n'ai jamais pu vraiment *dire* ce qui fait du peyotl une plante sacrée [...] (PE, p. 93).

La déception annoncée réside en partie dans le fait que l'expérience perd en substance, en clarté et en précision tout au long du « parcours » obligé pour la partager : du moment sous drogue à sa saisie par/dans l'écrit jusqu'à sa lecture — puisque l'acte d'écriture a comme nécessaire corolaire celui de la lecture —, l'« effet » de la drogue se dissipe, se dilue. Le monde transfiguré du peyotl, nous dit Duits, se révèle chargé de détails, d'extravagance, d'étonnant. Déclarer qu'un texte vise à en rendre compte engendre une attente (chez le lecteur) qu'il s'avère difficile à satisfaire :

Seulement, il est évident que plus on excite la curiosité du lecteur, plus il est difficile de l'apaiser. Plus l'attente est longue, plus l'évènement appelé à la satisfaire doit être prodigieux. Or *il est impossible, quand on décrit le monde du peyotl, de combler l'attente que suscite cette description* [Duits souligne]. Le lecteur reste nécessairement sur sa faim. Il comprend bien que, pour l'investigateur, les choses que voit celui-ci ont une importance extrême, exorbitante. Mais la raison pour laquelle elles ont cette importance lui échappe. (PE, p. 95)

Les problématiques soulevées par l'écriture de la drogue résident donc en partie dans la réception⁸ des textes : si le texte est lisible et compréhensible, le décalage entre l'auteur-expérimentateur et le lecteur rend ardu le déchiffrement de l'expérience.

1.1.2 Consignation impossible

Un autre obstacle à l'écriture de la drogue réside dans la difficulté (voire l'impossibilité) de tout consigner. Des pertes sont inévitables : « Et qui était donc cet individu? Dans mes notes déjà anciennes, je n'en retrouve pas la description. » (GEE, p. 65) L'écriture repose sur des souvenirs fragmentaires, sur des notations partielles : « Le milieu m'échappait en grande partie. [...] Il me manque quantité de "milieux", tandis que j'ai presque tous les débuts. Peu de "finales" aussi. [...] Conclusion : des trous énormes. » (GEE, p. 180) La remémoration et la notation étant lacunaires, l'écriture se révèle nécessairement déficiente. Seli Arslan parle de l'écriture de la drogue comme étant fatalement parcellaire. Composée d'incertain, d'imprécis et d'incomplet, elle se construit paradoxalement sur du vide, du « rien ». Arslan cite en ce sens un extrait de *L'Infini turbulent* où Michaux, finalement, ne rapporte que peu de chose, hormis la dose absorbée, le temps passé et quelques remarques très générales sur son état : « [...] le poète parvient à composer deux pages sur le sentiment du rien, à trouver le moyen de créer alors même que rien de spectaculaire ne s'est produit⁹ ». Les expériences rendues ne sont pas toujours aussi sommaires sur le plan du contenu; cependant, elles reposent toujours sur une matière rudimentaire qu'il s'agit de retravailler, de reconstituer. Parfois aussi, il ne subsiste qu'un seul mot, pièce unique réchappée de l'oubli. C'est le cas de ce passage des *Grandes épreuves de l'esprit* où le poète écrit simplement

⁸ Il serait d'ailleurs intéressant de mener une étude sur la réception (critique, mais aussi populaire) des textes de la drogue. À part quelques indications sommaires relevées dans certaines analyses, un tel travail, à notre connaissance, n'a encore jamais été accompli.

⁹ Arslan, *op. cit.*, p. 183.

« Visions. » En note, il précise : « Dont rien n'a été retenu. » (GEE, p. 179) En ce cas, à moins d'invention complète, la reconstitution est impossible.

1.2 Du visible au lisible

Bien que trop courte, cette dernière citation montre une des visées de l'écriture de la drogue : mettre en mots ce qui a été vu. Dans le présent exemple, un seul mot tient lieu de description; Michaux aurait pu escamoter ce passage — à quoi bon mentionner une vision qu'on ne peut décrire? —, mais il choisit pourtant de consigner le phénomène visuel au moyen d'un vocable unique. C'est que même oubliée, effacée, perdue, l'importance de la vision, de sa survenue, demeure — ainsi que l'importance de l'écrire.

Cette citation met aussi en lumière la préférence terminologique de Michaux envers le mot « vision » au détriment d'« hallucination ». Ce choix n'est ni unique à Michaux (Duits et Huxley parlent eux aussi de « vision ») ni innocent : il indique la situation de nos auteurs dans leur rapport au visible. Ils sont plus près du surgissement, de l'apparition, de l'image que du trouble perceptif. Aussi débutons-nous avec l'exposition de leurs positions sur cette matière, avant de voir comment la vision de la drogue s'écrit.

1.2.1 *Vision ou hallucination?*

Duits considère que le sujet sous l'influence du peyotl est un visionnaire : le cactus permet de « voir réellement », désobstrue la perception visuelle. Aussi, prend-il bien soin de distinguer la vision de l'hallucination :

[...] l'hallucination implique une certaine *confusion des plans*. Je suis halluciné quand je ne distingue pas, automatiquement, instinctivement, comme je le fais dans la vie ordinaire, l'espace mental de l'espace sensible, de sorte que j'ai l'illusion de voir, avec mes yeux de chair, une entité ou un objet dont l'imagination est le véritable lieu. [...] Dans la vision, au contraire, on garde une connaissance parfaitement claire de la différence qui est entre les divers plans de l'être. Si l'on voit un Ange, on perçoit clairement que celui-ci ne se situe ni dans l'espace sensible, ni dans l'espace mental, mais dans ce qu'on peut nommer, faute de mieux, l'espace spirituel. (PE, p. 113-114)

De la même façon, Huxley ne qualifie pas son expérience de la mescaline d'hallucinatoire (ou même de psychédélique), mais de visionnaire. C'est d'ailleurs le sens que prend le titre de son premier essai sur la drogue : *Les Portes de la perception* représente le seuil de l'expérience visionnaire. *Heaven and Hell* vise de même à exposer les différents moyens (en plus de la mescaline) de faire advenir ce type d'expérience. Dans les quatre volumes mescaliniens, parmi tous les passages qui rapportent un phénomène visuel, seuls deux d'entre eux pourraient en effet être qualifiés de « récits d'hallucination¹⁰ ». Le premier consiste en l'apparition des milliers de dieux, dont il a été question précédemment. Nous avons parlé de la foi et de l'adhésion étonnantes de Michaux devant cette espèce d'épiphanie : ces attitudes montrent que, plus qu'une vision que se contente de recevoir le poète, les milliers de dieux constituent bel et bien une hallucination, c'est-à-dire une perturbation sensorielle, détachée de la réalité, mais considérée comme réelle. Le second passage est un épisode relaté dans *Misérable miracle*, où le poète croit voir dans la cuvette de toilette un fœtus laissé là par une visiteuse :

¹⁰ Nous parlons ici de passages où la description du phénomène visuel court sur plusieurs lignes, voire plusieurs pages. Mis à part les récits d'hallucination mentionnés plus haut, nous parlons d'« hallucination » seulement lorsque Michaux le fait lui-même, en des occasions précises. Par exemple, dans un extrait de *Misérable miracle* au cours duquel il lit un ouvrage dont le titre comporte le mot « hallucination ». La seule vue de ce mot, déclare-t-il, lui cause, de façon exceptionnelle, une hallucination. Nous abordons ce passage au point 1.2.3.2.

Je passai dans la pièce d'à côté dont la clarté me fit mal. Entré finalement dans la salle de bains, j'allumai et... confondu, vis dans la cuvette un fœtus. Ça! Par exemple! J'étais dans le dernier des étonnements. Une femme, il est vrai, était passée par là il y a peu de temps, mais que je connaissais à peine et qui me paraissait si discrète. Inouï! Je n'en revenais pas. (MM, p. 51)

L'étonnement passé, Michaux reconnaît que cette mésaventure n'est pas une hallucination « parfaite », puisqu'elle provenait d'un objet existant : un morceau de papier traînant dans l'eau. Mais il ajoute : « Quant au support, il y en a toujours ». (MM, p. 53) Cette dernière affirmation détient deux significations. D'emblée, elle a pour effet d'éloigner quelque peu la définition que donne Michaux de l'hallucination de celle qu'apporte la psychiatrie, pour laquelle l'hallucination résulte d'une « perception sans objet » : « des choses, des êtres, des faits sont vus, entendus, sentis en l'absence de tout stimulus extérieur¹¹ ». Elle ouvre également sur la différence qu'institue le poète entre hallucination et vision (différence qu'il situe dans le contexte précis de l'expérience de la drogue) : s'il y a toujours un objet qui permet à « l'apparu » de prendre forme, de prendre corps, il y a toujours, également, un sujet, duquel il naît, duquel il procède. Le sujet habite ce qui se rend visible avant même que l'image ne soit perceptible :

Ceux qui parlent d'hallucination ou de pseudo-hallucination visuelle, par ces seuls mots déjà sont et vont à côté. Ils semblent croire qu'une chambre, ou un lieu, un meuble, c'est très fixe, très solide, que la vue sans cesse consolide et qu'il faut un autre élément visuel (réel ou imaginaire) pour les vaincre ou s'y substituer. [...] Une façon d'être, une attitude, c'est par elles plutôt que ça commence. C'est parce que je n'ai plus la force d'être seul dans ma chambre, que je suis sur une terrasse, et que des garçons et filles parlent près de moi. Parce que je manque d'autonomie, il y a du monde. [...] Si on l'appelle illusion visuelle, c'est encore une voie vers l'erreur, c'est *secondairement* qu'elle est *visuelle*. Une impression, excluant les autres, et en deux ou trois secondes on visualise la scène. *On y est*, avant de la voir. Surtout et d'abord on y est. Si on l'appelle état hallucinatoire, c'est pour y appeler le *délire* comme maître enchanteur, délire qui n'est nullement nécessaire, pas plus qu'un somnambulisme sans acte. (GEE, p. 82)

¹¹ Guy Lazorthes, *Les hallucinations*, Paris, Masson, 1996, p. 2.

L'hallucination, comme celle du fœtus, trompe le sujet. Elle lui fait prendre pour vrai ce qui n'est pas (ou n'est pas tel que perçu). La vision n'induit pas en erreur. Elle corrige une réalité dont la drogue révèle les anfractuosités. Si, vers la fin de la précédente citation, Michaux précise que le délire n'est pas « nécessaire », c'est que son opposition entre hallucination et vision apparaît en définitive comme un garde-fou : le drogué a des visions; le fou, « victime par l'image » (CPG, p. 190), hallucine. Duts opère la même différenciation : l'hallucination est aveuglement, elle se trouve du côté de la folie; la vision est illumination, elle survient dans l'expérience du peyotl. En ce sens, lorsque le drogué « tombe » du côté de l'hallucination, le risque encouru paraît important : dans l'épisode du fœtus, même une fois le subterfuge hallucinatoire révélé, Michaux s'empresse de revenir aux visions, rassurantes, connues, presque réconfortantes :

Éprouvant que je n'étais pas en état de résistance à l'hallucination et préférant ne pas m'y exposer, je regagnai donc vivement le living-room obscur, où dans mes visions intérieures étaient venues et viendraient de drôles d'images colorées, mais pas de fœtus, rien qui ressemble à des fœtus, rien de vraiment dangereux. (MM, p. 53)

Cette réticence nominative, importante pour saisir le parti pris théorique de nos auteurs, compte toutefois moins lorsque vient le temps d'articuler visible et lisible : qu'on parle d'hallucination ou de vision, cela reste un matériau visuel qui doit être transformé en matériau langagier pour être partagé.

1.2.2 (D)écrire les visions

La plupart des drogues consommées par nos auteurs sont des hallucinogènes : elles perturbent le système sensoriel, en particulier l'appareil visuel. Aussi retrouve-t-on, sans surprise dans les textes une volonté de traduire les visions provoquées par la drogue. Cette visée est en fait partagée par la majorité des auteurs de la drogue — pour

peu que celle-ci agisse sur l'appareil visuel. Castaneda décrit dans *The Teachings of Don Juan* l'apparition de Mescalito :

At the foot of one boulder I saw a man sitting on the ground, his face turned almost in profile. I approached him until I was perhaps ten feet away; then he turned his head and look at me. I stopped—his eyes were the water I had just seen! They had the same enormous volume, the sparkling of gold and black. His head was pointing like a strawberry ; his skin was green, dotted with innumerable warts. Except for the pointed shape, his head was exactly like the surface of the peyote plant¹².

Dans *Les Tarahumaras*, c'est Ciguri qui se manifeste à Artaud, sous la forme de symboles :

À un moment quelque chose comme un vent se leva et les espaces reculèrent. Du côté où était ma rate un vide immense se creusa qui se peignit en gris et rose comme la rive de la mer. Et au fond de ce vide apparut la forme d'une racine échouée, une sorte de J qui aurait eu à son sommet trois branches surmontées d'un E triste et brillant comme un œil. — Des flammes sortirent de l'oreille gauche de J et passant par derrière lui semblèrent pousser toutes les choses à droite, du côté où était mon foie, mais très au-delà de lui. — Je n'en vis pas plus et tout s'évanouit ou ce fut moi qui m'évanouis en revenant à la réalité ordinaire. En tout cas, j'avais vu, paraît-il, l'Esprit même de Ciguri¹³.

Benjamin décrit dans *Sur le haschisch* différents phénomènes visuels occasionnés par le chanvre : « Le tuyau de poêle devient un chat. [...] Le bureau de F [...] se métamorphose pour une seconde, quand il parle de "gingembre", en une boutique de fruits.¹⁴ » Dans un autre texte qui porte pour titre « Haschisch début mars 1930 », il note à propos des visions du chanvre :

¹² Castaneda, *op. cit.*, p. 76.

¹³ Artaud, *Les Tarahumaras*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁴ Benjamin, *op. cit.*, p. 10.

Je ne puis plus dire grand-chose des images mêmes en raison de la formidable vitesse avec laquelle elles surgissaient et disparaissaient, d'ailleurs sur une petite échelle. C'était pour l'essentiel des images d'objets. Mais souvent avec une touche fortement ornementale. [...] Puis aussi des images tout à fait exotiques et ininterprétables telles que nous les connaissons dans les tableaux surréalistes. Ainsi une longue galerie d'armures sans personne dedans. Pas de tête mais des flammes dansaient sur le tour du cou¹⁵.

Baudelaire, encore une fois, se trouve à ce sujet dans la dépréciation. Citons de nouveau ce passage :

Qu'éprouve-t-on? que voit-on? des choses merveilleuses, n'est-ce pas? des spectacles extraordinaires? Est-ce bien beau? et bien terrible? et bien dangereux? — Telles sont les questions ordinaires qu'adressent, avec une curiosité mêlée de crainte, les ignorants aux adeptes. [...] Ils se figurent l'ivresse du haschich comme un pays prodigieux, un vaste théâtre de prestidigitation et d'escamotage, où tout est miraculeux et imprévu. C'est là un préjugé, une méprise complète. (PA, p. 35)

L'écriture, dans les *Paradis artificiels*, dénonce les visions hachichines plus qu'elle ne les célèbre ou ne les expose. Mais Baudelaire parle tout de même de certains phénomènes visuels, par exemple les transformations de la chambre dans laquelle se trouve hébergée pour la nuit la femme mûre, curieuse et excitable : celle-ci, rappelons-le, a l'impression de se retrouver dans une prison magnifique, elle voit apparaître de grands espaces, des rivières, des oiseaux exotiques, elle aperçoit le soleil couchant... Les hallucinations consistent d'ailleurs en la troisième des différentes phases de l'action hachichine identifiées par le poète.

Même lorsque la drogue consommée et décrite n'appartient pas à la classe des hallucinogènes, nous constatons qu'une certaine fonction « imageante » lui est attribuée. C'est le cas, par exemple, de De Quincey qui affirme que l'opium stimule le

¹⁵ *Ibid.*, p. 59.

rêve¹⁶. Celui-ci est la plupart du temps provoqué par un évènement vécu, récent ou lointain, qui resurgit dans l'imaginaire nocturne de l'auteur¹⁷ (nous l'avons souligné auparavant, c'est le procédé sur lequel repose *Suspiria de profundis*). La drogue agit comme un stimulant, puis comme une passerelle entre le passé et le présent, entre la vie diurne et la vie nocturne. Conjugée à l'écriture, elle réactive ces remémorations persistantes, traduites en récits de rêves. L'opium fournit également une clé (« *[it] furnish[es] a key* », CEOE, p. 20) pour comprendre ces songes étranges. La substance

¹⁶ Rappelons que rêve et hallucination ont été considérés proches parents par la psychiatrie naissante. Esquirol, Moreau de Tours ou Alfred Maury, entre autres, furent en effet d'avis que « le rêve et l'hallucination ont partie liée à des degrés divers » (Tony James, « Les hallucinés : rêveurs tout éveillés – ou à moitié endormis », chap. dans Donata Pesenti Campagnoni, Paolo Tortonese et Silvia Bordini (dir. publ.), *Les arts de l'hallucination*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, p. 23.) Jean Lhermitte rappelle même que, pour Moreau de Tours, ces deux phénomènes oniriques sont plus qu'apparentés; leur « mécanisme est, en réalité, identique ». (Jean Lhermitte, *Les hallucinations. Clinique et psychopathologie*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 21). Il cite en ce sens Moreau : « Si l'on explore profondément l'état psychologique d'un halluciné [...], on ne peut manquer d'observer que celui-ci se trouve plongé dans un état crépusculaire, c'est-à-dire de demi-sommeil. Les liens qui nous rattachent au monde extérieur, la conscience de nous-mêmes s'affaiblissent, et nous passons de la vie réelle à celle de l'imagination. » (*Ibid.*, p. 19) Rêveur et halluciné se trouverait donc dans un état similaire : la seule différence notable, note Tony James, consisterait en ce que le sujet qui hallucine est « tout éveillé » (James, *op. cit.*, p. 23). Cette considération implique cependant de poser une équivalence entre les phénomènes en omettant volontairement de prendre en compte dans l'équation leur appartenance respective aux mondes nocturnes et diurnes : « L'idée que l'hallucination et le rêve sont au fond le même phénomène suppose que la veille ou le sommeil sont des accidents qui ne changent rien à l'essentiel » (*Ibid.*, p. 31).

¹⁷ L'un des plus frappants de ces récits de rêve fabriqués par l'esprit brouillé d'opium de De Quincey est assurément celui du Malais. L'auteur raconte en effet dans les *Confessions* son étrange rencontre avec un homme d'origine malaise lors de laquelle il donne à ce dernier une grosse boule d'opium qu'il ingurgite d'un seul coup — ce qui lui fait craindre des jours durant qu'on ne le retrouve mort d'une surdose. L'exotisme du personnage, l'étrangeté de sa visite inattendue et l'incongruité de ses gestes font une telle impression sur l'imaginaire de l'Anglais mangeur d'opium que ces sentiments embrouillés s'immiscent dans ses rêves : « This incident I have digressed to mention, because this Malay, partly from the picturesque exhibition he assisted to frame, partly from the anxiety I connected with his image for some days, fastened afterwards upon my dreams, and brought other Malays with him worse than himself, that ran « a-muck » at me, and led me into a world of troubles. » (CEOE, p. 115) L'incident du Malais persiste de telle sorte dans l'univers onirique de De Quincey qu'il devient un « cauchemar oriental » récurrent, persécuteur : « The Malay has been a fearful enemy for months. I have been every night, through his means, transported into Asiatic scenes. [...] All this, and much more than I can say, or have time to say, the reader must enter into before he can comprehend the unimaginable horror which these dreams of Oriental imagery, and mythological tortures, impressed upon me. (CEOE, p. 143-144)

opiacée intervient ainsi sur tous les plans de la « machinerie du rêve » : elle l'impulse, lui apporte sa matière et autorise sa mise en mots.

Ces quelques exemples montrent que l'écriture de la drogue comporte une part (plus ou moins grande, selon les textes) de mise en mots de l'image, de saisie, par le langage, du perçu.

1.2.2.1 Huxley et Michaux : deux façons de « voir »

Effectivement, ce sont aux visions causées par la mescaline que Michaux s'intéresse en tout premier lieu. Aussi, lorsqu'elles tardent à se manifester, il s'impatiente : « Je ne vois toujours rien, ce qui m'agace, car ce sont les visions qui m'intéressaient. » (IT, p. 50) Huxley espère pour sa part apercevoir les mêmes visions que celles rapportées dans les témoignages écrits qu'il a consultés. Cependant, il s'avère rapidement déçu de ce qu'il voit effectivement et regrette ce qu'il n'a pu (su) voir :

I had expected to lie with my eyes shut, looking at visions of many-colored geometries, of animated architectures, rich with gems and fabulously lovely, of landscapes with heroic figures, of symbolic dramas trembling perpetually on the verge of the ultimate revelation. [...] Half an hour after swallowing the drug I became aware of a slow dance of golden lights. A little later there were sumptuous red surfaces swelling and expanding from bright nodes of energy that vibrated with continuously changing, patterned life. At another time the closing of my eyes revealed a complex of gray structures, within which pale bluish spheres kept emerging into intense solidity and, having emerge, would slide noiselessly upwards, out of sight. But at no time were there faces or forms of men or animals. I saw no landscapes, no enormous spaces, no magical growth and metamorphosis of buildings, nothing remotely like a drama or a parable. (DOP, p. 15-16)

Nous l'avons évoqué auparavant, c'est lorsqu'il ouvre les yeux qu'il constate la transfiguration du monde qui l'entoure : ce ne sont pas tant les visions intérieures qui se révèlent riches que la transformation de la vision de la réalité par la drogue :

The other world to which mescaline admitted me was not the world of visions; it existed out there, in what I could see with my eyes open. The great change was in the realm of objective fact. What had happened to my subjective universe was relatively unimportant. (DOP, p. 16)

Les méthodes d'Huxley et de Michaux « pour voir » sont très différentes. Le premier, nous venons de le lire, préfère ouvrir grand les yeux pour constater comment la mescaline change sa perception du monde et des choses. Le second procède quant à lui les yeux fermés (la plupart du temps¹⁸). Les visions qu'il recherche sont intérieures. Aussi parle-t-il à quelques reprises d'un écran sur lequel sont projetées les images qu'il capte, écran qu'on imagine dressé derrière ses paupières :

Les yeux fermés j'observais en moi, comme sur un écran, ou comme sur un tableau de bord, les couleurs et les lignes cette fois démesurées de la Mescaline, apparaissant dans la vision intérieure, et l'agitation des images toujours si surprenante. (MM, p. 117)

Ces « postures visuelles » différentes constituent l'une des oppositions que Bruchez soulève entre ces deux auteurs; il suggère même que l'« insuccès » de Michaux (il se dit en effet déçu de la mescaline — mais peut-on conclure à la faillite de son projet pour autant?) réside dans cette posture observatrice contradictoire qui consiste à regarder les yeux fermés :

Dans sa recherche visionnaire, Michaux se situerait en contradiction avec le phénomène perceptif d'abord, lequel fonctionne en joignant l'intérieur et l'extérieur, puis avec le mouvement mescalinen déclenché, à la fois extrême,

¹⁸ Michaux essaie aussi à quelques reprises de regarder des images dans des livres ou des revues pour constater l'effet qu'elles ont sur lui.

rapide et sournois : de ces désaccords surgissent ses échecs visionnaires, ses tourments et brisures¹⁹.

Notre intérêt est tout autre : yeux ouverts ou fermés, il demeure que Michaux et Huxley partagent le même but : (d)écrire les visions causées par la mescaline.

1.2.2.2 Duits : « les yeux émerveillés »

Duits considère que les illimités de la conscience permettent de voir réellement; conséquemment, ses textes contiennent des comptes rendus de visions, la plupart dépeintes avec force détails. Il décrit ainsi dans *Le Pays de l'éclairement* une apparition dans le ciel :

Soudain, aux mouvements du ciel se superposa une légion de jeunes hommes nus, tenant des glaives, forts, triomphants, radieux. [...] C'était des « anges » ou des « dieux », mais tout à fait imaginaires. [...] je portai mes regards dans l'espace stellaire. Au-delà des voilements bleuâtres qui entourent la Terre, dans la primordiale ténèbre [sic], brûlaient les constellations. Et là, joignant les soleils aux soleils, étaient les *Vivants de l'Abîme*. (PE, p. 72-73)

Dans *La Conscience démonique*, Duits mentionne que la première chose dont s'aperçoit l'« adepte » est un changement important dans sa façon de voir, de regarder :

L'adepte regarde un nuage, par exemple. Il constate en premier lieu que cet « objet » est merveilleusement *visible*. Oui, c'est comme ça que ça commence. Merveilleusement visible et donc passionnant à regarder. Il pourrait consacrer des heures, des jours — le « restant de ses jours » — à la contemplation de cet objet (qui dans la vie ordinaire ne l'intéresse pas du tout, amas de boules blanches, entassement de fesses et de seins dont l'éloignement estompe les contours). (CD, p. 238)

¹⁹ Bruchez, *op. cit.*, p. 115.

Rapidement, ce changement du regard porté vers l'objet devient une vue nouvelle. Devenant plus profonde, plus perçante, plus pénétrante, elle transforme non seulement le rapport de l'adepte aux objets, mais modifie également sa personne. Par sa vue renouvelée, il n'est plus seulement un sujet regardant : il accède à la conscience, devient un être divin :

Je deviens capable de voir de plus en plus de choses et le nuage me présente de plus en plus de choses à voir. Autrement dit : je deviens de plus en plus *conscient* et le nuage devient de plus en plus *universel*. La conscience humaine s'élargit en conscience angélique et le nuage en cosmos. La limite? On peut abstraitement la définir : elle est atteinte lorsque l'adepte devient Dieu et donc voit tout (se voit, se mire) en tout. (PE, p. 239)

Chez Duits, tout passe d'abord par l'œil; le peyotl, disaient les Amérindiens, fait « des yeux émerveillés ».

1.2.3 Inadéquation des mots devant l'image

Si le fait de voir des images, des scènes, des couleurs est un phénomène couramment rapporté dans l'expérience de la drogue, la mise en mots de la vision est beaucoup moins évidente à accomplir. Il s'agit de passer du monde des images à celui des mots, d'intellectualiser le perçu, de rendre communicable ce qui s'est manifesté devant les yeux d'un seul spectateur privilégié. C'est que, selon les termes d'Huxley, l'expérience visionnaire se trouve au-delà des mots (*[the] visionary experience is beyond words* (HH, p. 163). Aux antipodes de l'esprit (où la mescaline le mène), le sujet ne fait plus face à des objets « verbalisés », mais « naturels », c'est-à-dire libres de tout système, de toute notion, de toute précompréhension :

At the antipodes of the mind, we are more or less completely free of language, outside the system of conceptual thought. Consequently our perception of visionary objects possesses all the freshness, all the naked identity, of experiences which have never been verbalized, never assimilated to lifeless abstractions. Their color (that hallmark of givenness) shines forth with a brilliance which seems to us preternatural, because it is in fact entirely natural—entirely natural in the sense of being entirely unsophisticated by language or the scientific, philosophical and utilitarian notions, by means of which we ordinarily re-create the given world in our own drearily human image. (HH, p. 92)

Afin de décrire les visions, l'auteur doit donc « reverbaliser » les images, les objets, les réintégrer au système langagier dont la drogue les avait pourtant désentravés. Opération contradictoire s'il en est...

Pour Duits, il est impossible de renchaîner les objets aux mots, puisque ceux-ci n'ont aucune prise sur les visions : « Si une substance chimique altérait les choses au point qu'il était impossible de les nommer par leurs noms, le langage était un jouet. Je vivais ce que je ne faisais ordinairement que penser : une agonie, une crucifixion de la parole. » (PE, p. 138) Après avoir eu la vision d'anges dans le ciel (il s'agit de l'apparition des jeunes hommes nus, rapportée plus haut), Duits relit un passage d'Ézéchiel et constate que le prophète a dû user « d'images et [de] comparaisons » et « faire de la parole un usage rusé » pour décrire une de ses visions :

Je rencontrais encore une fois l'obstacle auquel depuis l'enfance je me heurtais. Que la vision des Anges fût ou non authentique, elle augmentait ma mémoire d'une formidable image, que je ne pouvais traduire dans le langage des hommes. Non que le langage ne fût défectueux. Mais, tel un miroir, il montrait à chacun son propre visage. D'une expérience aussi dissemblable de l'expérience mienne, je ne pouvais parler que sous une forme allusive ou symbolique. (PE, p. 73-74)

L'indigence du langage devant les phénomènes visuels engendrés par la drogue réside dans le fait que leur description ne dépasse pas le plan de la comparaison : c'est toujours dans l'à-peu-près, dans l'insuffisance que s'exprime (après-coup, du reste) l'expérimentateur :

Certes, on pouvait comparer le bleu du ciel au saphir, le vert de l'herbe à l'émeraude. Mais seulement pour indiquer, par la pauvreté même de la comparaison, l'impuissance du langage descriptif. En fait, le vert de l'herbe ne ressemblait justement pas à celui de l'émeraude. C'était un vert absolument unique, le vert de cette herbe, de cette touffe qui poussait au bord de ce chemin, et qui ne se comparait à rien, pas même au vert de la touffe voisine. C'était en ce sens que ce vert était précieux comme une pierre précieuse, comme une émeraude. Il était rare, infiniment rare, et donc infiniment précieux. Il était sans pareil, plus précieux par conséquent que la plus belle des émeraudes. — Mais sitôt que je le pensais, je me heurtais de nouveau à l'obscurité de la parole²⁰. (PE, p. 34)

Les descriptions, dès lors, ne réussissent pas à franchir la frontière du cliché, des images convenues. Elles sont insuffisantes en ce qu'elles échouent à rendre compte de la spécificité, de l'unicité de ce qui est perçu : « [...] nous apprenons que, sous l'influence du LSD, on voit des "couleurs". Soit, mais on en voit également dans la vie ordinaire. En quoi consiste la différence? » (PE, p. 22)

²⁰ Une remarque s'impose. Nous ne pouvons nous empêcher de faire un lien entre cette citation du *Pays de l'éclairement* et l'exposé tenu tout au long de *Heaven and Hell* par Huxley. En effet, dans ce dernier texte, Huxley s'efforce de tisser des liens entre les antipodes de l'esprit et la réalité commune. Il veut entre autres montrer que les descriptions des couleurs vives et brillantes, des objets et images s'apparentant à des pierres précieuses données par plusieurs expérimentateurs des drogues sont le reflet, dans cet au-delà de l'ordinaire, de ce qui existe déjà dans l'ordinaire. En ce sens, les diamants, émeraudes, rubis et autres cailloux de valeur, mais aussi des arts aussi divers que la peinture, la joaillerie, la sculpture, des techniques anciennes comme les lanternes magiques ou plus récentes comme le cinéma en couleurs, etc. sont tous des moyens, accessibles dans le monde ordinaire, de conduire l'homme aux antipodes de l'esprit et d'impulser l'expérience visionnaire. Or, le propos, redondant à force d'énumérer tout ce qui peut produire cette expérience (le lecteur a l'impression qu'à peu près tout peut remplir cette fonction), tourne en partie à vide en ce qu'il passe à côté du fait souligné par Duit : lorsque les expérimentateurs parlent de visions de couleurs vibrantes, de pierres précieuses, etc., ils effectuent, par défaut, des comparaisons qui demeurent en deçà de leur perception. Le discours d'Huxley dans *Heaven and Hell* peut en ce sens paraître naïf (et prêter le flanc aux critiques des mouvements « spirituels-psychédéliques » qui n'hésiteront pas à souligner l'apparente crédulité de l'expérimentateur); cela détonne avec les réflexions abouties sur le rapport du langage et de l'expérience de la drogue tenues ailleurs (en particulier, dans *The Doors of Perception*) par l'auteur.

Nous pouvons ainsi comprendre les stratégies scripturaires employées par Michaux (les répétitions, les accumulations, les phrases longues ou les énoncés très courts, les effets d'accélération rythmique, la succession rapide des idées et des images, le recours à des figures de style telles le coq-à-l'âne, l'hyperbole ou l'hypotypose²¹) comme des moyens de redonner à l'écriture un certain aspect « visuel ». Il s'agit de rendre la phrase semblable au phénomène observé, afin de donner l'impression des images ou de la scène aperçus. Dans l'exemple suivant, la reprise des mots « lippes » et « yeux » de même que les hoquets de la phrase retracent les contours singuliers de la figure qui apparaît :

Deux à trois cent rangs alternés d'yeux et de lèvres, plutôt des lippes, des lippes, des lippes, des lippes, des lippes, des lippes, et des yeux plutôt mongoloïdes, des yeux, des yeux, des yeux, des yeux composaient cette figure, qui glissait sans fin de haut en bas, chaque rang du bas, chaque rang du bas qui disparaissait, étant remplacé par d'autres rangs qui apparaissaient, d'yeux bridés, d'yeux bridés, d'yeux bridés, ou de lippes larges, lippes larges, lippes larges, lippes larges, lippes larges, de lippes aux replis charnus de crête de coq mais pas du tout si rouges. (MM, p. 43)

Dans cet autre extrait, les énumérations de synonymes ou de termes semblables déploient la syntaxe comme le vocabulaire, pour rendre par la multiplicité la mouvance, la transmutabilité de la vision :

À coups de traits zigzagants, à coups de fuites transversales, à coups de sillages en éclairs, à coups de je ne sais quoi, toujours se reprenant, je vois se prononcer, se dérober, s'affirmer, s'assurer, s'abandonner, se reprendre, se raffermir, à coups de ponctuations, de répétitions, de secousses hésitantes, par lents dévoilements, par fissurations, par indiscernables glissements, je vois se former, se déformer, se redéformer, un édifice tressautant, un édifice en instance, en perpétuelle métamorphose et transsubstantiation, allant tantôt vers la forme d'une gigantesque larve, tantôt paraissant le premier objet d'un tapis immense et

²¹ Ces différentes stratégies ont été répertoriées et analysées par Arslan, dans la quatrième partie de sa thèse. *op. cit.*, p. 249-256.

presque orogénique, ou le pagne encore frémissant d'un danseur noir effondré, qui va s'endormir. (MM, p. 41)

Par ces dispositifs d'écriture, Michaux donne à « voir » au lecteur la profusion, le pullulement, le tempo propre aux visions mescaliniennes. Mais force est de constater que le moyen demeure au-dessous sa visée : le « mécanisme » de la vision est reproduit, mais le lecteur perd son aspect sensible.

1.2.3.1 Redonner sens aux mots

De là l'impuissance ressentie par Huxley dans ce passage de *The Doors of Perception* où il contemple les zébrures créées sur un fauteuil par la lumière qui se reflète sur les lattes de la pergola où il se tient. Cette vision met en scène des objets communs et s'appuie sur un effet optique somme toute banal. Malgré tout, elle dépasse ses capacités langagières. Huxley peut décrire ledit fauteuil, les stries d'ombre et de lumière; mais cette description ne rapporte que le concret, le visible et échoue à rendre compte du ravissement provoqué par la vue de ce spectacle. Un simple fauteuil de jardin placé sous le soleil devient en soi un évènement *indescriptible* :

Garden furniture, laths, sunlight, shadow—these were no more than names and notions, mere verbalizations, for the utilitarian or scientific purposes, after the event. The event was this succession of azure furnace doors separated by gulfs of unfathomable gentian. It was inexpressibly wonderful, wonderful to the point, almost, of being terrifying. (DOP, p. 54)

La dernière phrase de la précédente citation traduit la puissance du sentiment ressenti par l'expérimentateur confronté à l'inefficience des mots devant l'ordinaire révélé. Ce sentiment est éprouvé avec d'autant plus de force qu'il subjugue le sujet. Moins que la scène elle-même, c'est donc cette émotion, évanescence et intraduisible, que l'écriture de la drogue cherche précisément à exprimer :

[...] je pouvais éclairer, dans une certaine mesure, les fondements intellectuels de la vision, mais j'étais empêché par la nature même de la parole d'en faire sentir la beauté, la majesté. Or c'était justement cette beauté, cette majesté que je voulais dire. Il fallait les avoir senties, afin de mettre le doute en doute, et de concevoir la possibilité du prodige. (PE, p. 74)

Le visible ne serait donc rendu véritablement lisible que si l'auteur arrivait à transcrire ce ressenti. Mais justement, nous dit Duits, cela n'est pas l'affaire des mots, mais de l'expérimentation. Il faut avoir vu pour revoir, avoir senti pour ressentir, avoir dépassé sa défiance naturelle envers ce qui n'est pas saisissable pour ressaisir. Le rapport de la vision au mot, dès lors, s'intervertit : le perçu éclaire le langage, la vision redonne sens aux mots :

J'avais le droit de poser que je connaissais enfin le sens véritable — adamique — des mots (celui, du moins, des mots qui désignaient des choses qui s'offraient en ce moment à mes regards purifiés). Le langage, comme l'avait déjà noté Mallarmé, ne parlait pas de ce que l'homme, forclos de l'Eden, continue, douloureusement, de nommer un arbre. Il ne parlait pas non plus, comme l'imaginaient les philosophes, de l'Idée. Il parlait de ce qui est vraiment, de ce qui vit, du « réel réellement réel », de l'arbre nu des Jours Premiers. C'était pour ce motif que les mystiques, unanimes, déclaraient que seuls connaissaient le sens du mot « Dieu », les hommes qui l'ont vu — et que seuls connaissent le sens du verbe « voir » ceux qui sont nés de l'Esprit, ceux dont un doigt merveilleux a touché les paupières. (PE, p. 60)

Les illimités de la conscience débrouillent la vue; corolairement, cette vision renouvelée du monde donne au langage un aspect nouveau, débarrassé de la « grisaille » qui le borne ordinairement à nommer et à décrire. Par une espèce de cratylisme illuminé, le peyotl permet de ré-unir les mots et les choses, qui correspondent désormais :

Qui donc était cet être? Quel était son nom? Durant une fraction de seconde, j'hésitai. L'objet de ma contemplation semblait tellement plus noble que le nom qui me venait aux lèvres que je n'osais le lui appliquer. Puis mon erreur m'apparût : si

je prenais le parti de la « Grisaille », il était évidemment impossible de nommer le royal hermaphrodite. Il y avait une trop grande disproportion entre lui et ce que j'appelais ordinairement un arbre, un eucalyptus. J'entrais silencieux dans l'univers sacré, dépossédé d'un langage qui s'appliquait uniquement au profane. (PE, p. 60)

La vision du peyotl ouvre sur un nouveau monde de langage. Cependant, revenu du pays de l'éclairement, Duits ne possède plus que ce langage profane dont il avait réussi à se libérer, le temps de l'intoxication. Le problème resurgit : les mots utilisés pour décrire le phénomène visuel, mais aussi pour expliquer l'illumination langagière qui s'en est suivi, n'approchent qu'approximativement ce qui a été vu. L'écriture ne peut que présenter un portrait faiblard, faussé, de la vision.

1.2.3.2 Primauté du mot sur l'image

Rendre lisible le visible suppose de partir d'un matériau visuel pour arriver à un matériau langagier. Duits montre que, sous l'influence du peyotl, le chemin inverse est effectué : les mots commandent, déclenchent la vision. C'est également ce qui survient chez Michaux; en de nombreux endroits, les visions décrites sont suscitées par « l'apparition » d'un mot :

Tout à coup, mais précédé d'abord par un mot en avant-garde, un mot estafette, un mot lancé par mon centre du langage alerté avant moi, comme ces singes qui sentent avant l'homme les tremblements de terre, précédé par le mot « aveuglant », tout à coup un couteau, tout à coup mille couteaux, tout à coup mille faux éclatantes de lumière [...] (MM, p. 21).

Cependant, la dimension quasi mystique que prend cette opération chez Duits n'a pas cours chez l'auteur du corpus mescalinen. Il s'agit d'une primauté du langage sur l'image, mais sans que cette dernière soit totalement subordonnée au premier. Car ce qui est vu donne corps à ce qui est d'abord énoncé, l'objective en quelque sorte :

« Tiens, midi et demi déjà. Comment est-ce possible? Je n'ai pas encore vu de couleurs, de vraies, d'éclatantes. Je n'en verrai peut-être pas. » Mécontent je m'enveloppai à nouveau de mon écharpe. Alors sortant en apparence de ma réflexion, déclenchés par la pensée ou par le mot presse-bouton, des milliers de petits points de couleurs m'envahissent. (MM, p. 27)

L'expression « mot presse-bouton » est éloquente : le langage apparaît comme un déclencheur, un détonateur. Il suffit de prononcer ou même d'évoquer un mot pour que celui-ci se réalise en image, comme une « traduction visuelle, quasi-instantanée » (MM, p. 45). Dans le passage suivant, la lecture d'un texte (pourtant plus ou moins attentive, comme le montrent les points de suspension) donne vie à une formidable vision :

[...] je me mets, à la clarté vacillante du feu de bois, à parcourir le texte dont je lis avec peine quelques mots « *la girafe... ruminant, entre les antilopes et les... par sa forme...* » Tiens! Quelque chose, il me semble, bouge à ces mots. Je ferme les yeux, et déjà venues à leur nom, galopaient au loin deux douzaines de girafes soulèvent en cadence leurs pattes grêles et leur cou interminable. (MM, p. 40)

Des photos accompagnaient le texte; pourtant, Michaux précise que « ses » girafes « n'avaient rien en commun avec les animaux musclés et colorés des belles photos en couleurs observées précédemment » (MM, p. 40). De l'image, « aucune autre girafe "intérieure" n'avait pu naître. » (MM, p. 40) Des mots émergent des quadrupèdes qui sont en réalité « des schémas en mouvement de la notion de girafe, des dessins formés par réflexion, non par copie. » (MM, p. 40) C'est en ce sens que Eugène Nicole parle de la « fonction imaginogène » de la « linguistique mescaliniennne » qui fait que « l'image ne procède pas de l'image, mais du mot²² ». Michaux lui-même, d'ailleurs, l'affirme : « L'image ici n'appelle pas l'image, l'image vient suscitée par une réflexion, un mot, une abstraction. Elle vient par évocation. » (MM, p. 66) Cela est éloquentement illustré dans un passage de *Misérable miracle* au cours duquel Michaux, affairé à lire un ouvrage qui porte sur les hallucinations, croit voir une « admirable photo couleur, qui s'y trouvait

²² Nicole, *op. cit.*, p. 44.

encartée » (MM, p. 55). Il cherche en vain entre les pages la photo aperçue, avant de réaliser sa méprise; il a actualisé, en image, l'objet de sa lecture, il a incarné, le temps d'une vision fugitive, le titre du livre qu'il tenait quelques secondes plus tôt entre ses mains : « *Au mot "Hallucination", j'en avais fait une. À le voir sur la couverture du livre, j'avais fonctionné. À l'instant elle était réalisée.* » (MM, p. 55)

Michaux ne se trouve pas, lorsqu'il prend de la mescaline, dans un monde d'images, mais se situe d'ores et déjà dans un univers langagier : « Toute la vision n'était qu'une métaphore visuelle » (MM, p. 168); « L'apparition est scénique, vraiment peu nature. Plutôt une illustration du mot » (IT, p. 138-139). En effet, Michaux présente et illustre dans ses textes ce « puissant pouvoir du mot dans la mescaline » (IT, p. 117). Sous drogue, le poète se retrouve à maintes reprises devant un mot persistant, surgissant, qui provoque (ou annonce) une réaction, un phénomène. Comme si la mescaline réduisait la langue à un signe désigné dont le sens s'impose non seulement sur celui de tous les autres, mais également au sujet, qui n'a d'autres choix que de le subir. Les mots de la mescaline sont envahissants, harcelants, prenants :

Le mot « tourbillon » auquel je viens de penser lui donne un nouveau coup d'accélération [à une gouache accrochée au mur], dont je n'avais pas besoin, lui fait faire une subite embardée dans son mouvement vertigineux. Au diable! Quand est-ce que je me souviendrai de ne jamais énoncer un mot évocateur? (Eh! C'est qu'on ne les connaît pas à l'avance pour évocateurs...) (IT, p. 133)

À certains moments, des néologismes, dont la construction n'est pas toujours compréhensible, surgissent; la mescaline ne se contente pas de se servir des (dans les) mots disponibles, mais les forge également au besoin :

Parfois des mots se soudaient sur-le-champ. « Marty-rissiblement » par exemple me venait et me revenait, m'en disait long, et je ne pouvais m'en dépêtrer. Un autre, infatigable, répétait, « Krakatoa! » « Krakatoa! Krakatoa! » (MM, p. 14)

Ce ne sont parfois même plus des mots, mais des sons qui prennent le dessus : l'image, dans le passage suivant, semble reculer, s'effacer devant le phonème excessif et tonitruant :

Vite, allons à une autre photographie, à celle-ci par exemple, dans laquelle on voit un Oriental jouer au cerf-volant. Je regarde. Tout semble aller bien, quand, lisant distraitemment la légende et les mots anglais « with gaudy eyes... shaped kites », que je ne suis pas sûr du reste de comprendre, soudain sortent de la phrase, de la page, et retentissent à part comme sous l'effet d'un étrange et intempestif résonateur les « aie », très fort, avec une force qui les enfonce en moi et fait couler reculer d'autant la page en couleurs qui ne me dit plus rien. L'existence énorme soudaine et criante des « aille », « aille », qui retentit dans ma tête et dans ma chambre parfaitement silencieuse a quelque chose d'indicible et d'« au balcon ». (IT, p. 30-31)

Cette préséance du mot sur l'image, du langage sur la vision pourrait paraître un raccourci (pour l'écriture), puisque Michaux demeurerait ainsi, de la « vision du mot » au texte, dans la sphère du langage. Il suffirait alors de développer le mot pour advenir à des phrases, puis à une description de cette apparition. Pourtant, cela complexifie davantage le schéma. Car l'image intervient tout de même entre le mot-origine et le texte dans lequel il atterrit finalement. Au lieu de ramener dans le langage un phénomène visuel, il s'agit de reconnaître dans l'image vue ce qu'elle contient (encore) de langage pour non pas la retourner à ses origines (le mot dit, lu ou évoqué), mais pour la retransformer en un nouveau matériau langagier et l'utiliser pour créer un énoncé nouveau, dans un contexte nouveau. En ce sens, ce qui est effectivement vu (l'image ou la scène) ne représente pas un point de départ pour décrire l'expérience visionnaire. C'est un point de jonction qui relie un mot formulé avant la vision — et qui la motive — à des mots composés, arrangés bien après celle-ci. Du premier mot à ceux que l'on retrouve dans le texte, il y a eu médiation par une image qui, en laissant voir le mot-origine, autorise la production d'autres mots qui, à leur tour, la rendent accessible, lisible.

Ce ballet du mot à l'image, puis aux mots, ne rend pas plus limpide le rapport du visible au lisible dans l'expérience de la drogue. Au contraire, il montre encore la difficulté qui existe dans cette écriture : le chemin de l'expérience à l'écrit s'effectue toujours de façon indirecte, par détournement et retournement.

1.3 Problèmes de langage

1.3.1 « *La formulation sera toujours décevante* »

Le passage des visions engendrées par la drogue au domaine des mots montre bien à quelle difficulté se heurtent les auteurs de la drogue. Ils font face à un problème de langage : « Le langage paraissait une grande machine prétentieuse, maladroite, qui ne faisait que tout fausser, qui d'ailleurs allait s'éloignant dans une grandissante distanciation, dans l'indifférence. » (GEE, p. 28) Les mots se sont montrés en effet inefficients pour décrire les visions; ils se révèlent tout aussi impuissants à rendre compte de l'expérience elle-même :

Mais [l'investigateur] ne peut pas plus que l'aveugle guéri dont je viens de parler nous faire partager son étonnement. Les mots sont faibles — et les lignes que je suis en train d'écrire le prouvent, qui ne sont faites que de mots qui, quelque effort que je puisse faire, ne « parlent » pas. (PE, p. 98)

Ce qui a été expérimenté demeure incommunicable; faute de mieux, l'auteur de la drogue ne peut qu'exprimer sa déconvenue : « Tout ce que je reçus en espaces, ces heures-là! Et ne pouvoir rien en dire! » (GEE, p. 120) La mise en mots de la drogue apparaît comme une mystification, un leurre : « [...] je ne trouve aucun moyen de [...] dire et me sens comme un faussaire de l'essayer. » (MM, p. 125)

Duits revient en plusieurs endroits dans ses deux textes du peyotl sur ce problème majeur pour l'adepte des illimités de la conscience. Cette problématique fait d'ailleurs le sujet de tout un chapitre dans *La Conscience démonique*, intitulé « Peyotl et langage ». L'auteur y témoigne une fois de plus de l'inefficacité langagière devant les prodiges du cactus mexicain. Mais plus encore, ce chapitre exclusivement consacré au rapport du peyotl et du langage montre avec éloquence que l'essentiel de l'expérience de la drogue réside dans cette problématique : plus que les visions, plus que les effets psychosomatiques, plus que les perturbations spatio-temporelles ou que tout bouleversement éprouvé par le sujet, l'enjeu de la drogue se situe dans sa difficile expressivité, dans son incompatibilité avec les mots dont dispose l'auteur.

Par ailleurs, le chapitre « Peyotl et langage » s'ouvre sur l'aveu de l'insuccès répété de Duits, insuccès qu'il attribue moins à ses capacités, à son talent d'écrivain ou au peyotl (comme le fait Michaux avec la mescaline), qu'au langage lui-même. L'incapacité langagière rend *ipso facto* son témoignage imparfait, insatisfaisant :

Relisant les pages en lesquelles je décris mon initiation (le premier chapitre de mon livre *Le Pays de l'éclairement*) c'est avant tout leur *insuffisance* qui me frappe. Si éclatantes que soient les couleurs dont un peintre dispose, elles ne lui permettent pas de représenter le soleil, sauf quand il est sur l'horizon ou recouvert de nuages. Je rencontre la même difficulté : les mots ne sont pas assez expressifs. Ils laissent échapper l'essentiel, cela même qui distingue de toutes les autres une « grande journée ». (CD, p. 21)

« La formulation sera toujours décevante » (CD, p. 253), affirme non sans défaitisme Duits plus loin dans le même texte : l'opération de mise en mots de la drogue se révèle décevante, voire frustrante. Les efforts les plus acharnés ne viendraient pas à bout du décalage que l'auteur ressent entre ce qu'il parvient à dire et ce dont il a été le témoin, l'expérimentateur. Une fois de plus, il pointe du doigt le procédé de la comparaison, qui apparaît définitivement comme un piètre moyen, comme un procédé caduc. Inutile pour l'expérimentateur qui se trouve, bien au-delà de la comparaison, dans la

(re)connaissance immédiate, dans l'adéquation, tout juste bonne pour l'écrivain qui désire représenter des images, elle se révèle carrément impropre à l'utilisation pour l'auteur du peyotl :

Nous touchons ici du doigt les limites de l'exprimable, puisque nous ne pouvons décrire les bleus et les blancs sans évoquer des textures n'ayant aucun rapport avec celles de « l'objet » considéré. Or l'adepte ne pense pas au sucre, à la crème, etc. (etc.) L'écrivain y pense, l'homme qui se souvient et qui voit sous sa plume la vision se transformer en hallucination, à cause de la pauvreté du langage, qui l'oblige à inventer des comparaisons, lesquelles donnent inévitablement à croire que l'adepte a vu par exemple un bloc de glace en plein ciel, mais un bloc de glace « vivant », élastique, une chose qui n'existe pas, qui ne peut pas exister [...] (CD, p. 244)

Dans cette dernière citation, nous pouvons comprendre que le passage de la drogue dans le langage ne révèle pas seulement l'inefficience de ce dernier, mais transforme définitivement l'expérience vécue. Duits parle ici de la vision qui, sous la plume de l'auteur, devient hallucination. Nous avons souligné précédemment la préférence évidente de l'auteur pour la première, au détriment de la seconde; aussi est-il possible de conclure que la mise en mots de la drogue ne fait pas que rendre celle-ci imparfaitement, mais encore qu'elle entraîne une dévaluation de l'expérience elle-même. Les mots éloignent de ce qui a été expérimenté; en même temps, ils participent du démantèlement, de la perte de l'expérience. La distance entre la drogue et le texte n'a jamais paru aussi grande.

Si le langage fait défaut, la capacité de l'auteur à s'en servir apparaît également touchée. C'est du moins le cas pour Michaux, qui se retrouve dépourvu devant le déraillement du système langagier : il ne saisit plus les mécanismes, le fonctionnement de cette opération qui, supposée discriminatoire et sélective, devient égalitaire et indifférenciée :

[...] je n'arrive plus à voir clairement quand une idée s'oppose réellement à une autre. Me vient une tendance à les trouver égales, alors que souvent elles devraient être carrément différentes, parfois le contraire l'une de l'autre. Idées emportées dans un certain mouvement qui les fait aller *également*, là où à un niveau autre que celui des significations et par une sorte de co-battements, d'ondulation commune, elles se trouvent appariées, parallélisées (sans que je le veuille ou le désire) et où, malgré leurs différences qui dès lors deviennent insignifiantes, elles demeurent attelées ensemble, au même diapason. (GEE, p. 60)

Dépossédé du langage, n'en saisissant plus les subtilités, c'est le sens des mots, la propriété et la définition des objets qui lui échappent. Le connu devient inconnu; le nommé devient innommable. Le poète ressent l'angoisse de l'indétermination :

[...] je vis sur la table un objet que je ne connaissais pas. Je n'en trouvais pas le nom. Je ne voyais pas quel genre de nom il pouvait bien avoir. Ce n'est rien, ça. Mais je ne voyais pas ce que c'était, à quoi ça répondait. Objet sans doute. Les autres continuaient à avoir un sens. Lui seul à n'en avoir pas. Je restai tout un temps sans bouger. Puis, sur un bout de papier, je formai grossièrement un carré. L'objet inconnu avait à peu près cette forme. [...] Autour du dessin je pus ajouter plus tard un plus grand tracé, rectangulaire, peu régulier, mais dont je voulais me souvenir qu'il eût dû être régulièrement rectangulaire et en travers je griffonnai « table », espérant retrouver plus tard assez de lucidité et de souvenir pour... Puis je sombrai. [...] Réveil. Le papier était déplié près de moi. Ah! oui, ce papier. Qu'était-ce donc? Une difficulté que j'avais rencontrée. Mais laquelle? Lorsque je me levai et pénétrai dans la pièce voisine, je vis l'objet. Ah! une serviette! Ce n'était qu'une serviette! Une petite serviette qui n'avait trouvé aucune compagnie, aucune explication dans ma tête, aucune fonction! (CPG, p. 166-167)

Les constats de Michaux et Duts montrent de façon illustrative les problèmes auxquels sont confrontés les auteurs : la drogue ne fait pas que perturber les fonctions langagières ou l'acte d'écriture, elle attaque carrément le langage, le fait dérailler et laisse le sujet dépouillé de sa langue, de ses mots. Les textes de ces deux auteurs illustrent la perte du langage et l'incapacité dans laquelle le peyotl et la mescaline les rejettent : « Message absolu. Message pour lequel il ne trouve pas de paroles, pour lequel il n'y a pas de parole, aucune parole en aucune langue. » (GEE, p. 112) La perturbation psychotrope la plus importante consiste surtout en cette dissociation, cet éloignement du sujet et des mots, cette faillite spécifique du langage dans l'expérience

de la drogue, mais également dans « l'après », une fois l'intoxication résorbée et l'auteur devant sa table, ses papiers, ses crayons. C'est dans une lutte, une reconquête, un corps-à-corps avec la langue que s'engage l'auteur lorsqu'il ingurgite une drogue. Ses écrits, dès lors, portent de façon flagrante la marque de cette difficile épreuve.

1.3.1.1 Défaut de traduction

Cette marque n'échappe pas au lecteur qui ressent lui aussi, mais différemment, la perte du langage exprimée dans les textes. Cela peut s'illustrer par une incompréhension ou une mécompréhension issue du décalage entre ce que l'auteur expérimente et son « résultat écrit » : « Une *disproportion* se manifeste, que le langage ne peut combler, et qui indique, semble-t-il, une infirmité nouvelle du langage. [...] Je secoue en vain la lampe noire de la parole. » (PE, p. 156) À une question posée par un témoin sur le rapport à l'espace, Huxley répond qu'il est difficile d'exprimer ce qu'il en pense (« It was difficult to answer. » (DOP, p. 20); une explication suit tout de même. Mais on peut douter de l'exactitude et de la précision de celle-ci. Huxley nous donne en effet à lire un exposé (plus ou moins théorique) sur l'absence de rapport spatial dans la mescaline; ce faisant, il fournit une réponse, sans doute appropriée, à la question posée, mais qui élude malgré tout l'essence de l'interrogation : comment l'expérimentateur se *ressent-il* dans l'espace? Huxley nous dit que les lieux et les distances perdent de leur importance et de leur valeur; que l'esprit se trouve intéressé désormais par les faits d'être et de signifier. Malgré tout, l'explication demeure obscure (voire ésotérique) : « I saw the books²³, but was not at all concerned with their position in space. What I noticed, what impressed itself upon my mind was the fact that all of them glowed with living light and that in some the glory was more manifest than in others. » (DOP, p. 20)

²³ La question est posée par le témoin alors qu'Huxley regarde les livres qui couvrent les murs de son bureau.

Le lecteur peine à comprendre, à saisir l'effet de brillance décrit par Huxley... sans parler du lien entre cette lumière vivante et la question de la spatialité.

C'est là, nous dit Duits, la trahison du langage : « [...] il nous fait croire, parce que notre interlocuteur donne aux objets les mêmes noms que nous, que nous le comprenons [...] » (PE, p. 21). Le commentaire fait par Michaux au sujet du haschich (« [...] il est intraduisible. Tout est intraduisible. », CPG, p. 92) semble ici très bien s'appliquer : c'est un défaut de traduction, de transmission qui empêche de dire l'expérience. Les codes, les significations ne sont plus partagés par le lecteur et l'expérimentateur. Ils se servent bien des mêmes mots, du même langage, mais la compréhension achoppe : ces mots, ce langage ne correspondent plus aux mêmes idées, aux mêmes images, aux mêmes concepts. Par l'invention langagière qu'il met au point (c'est-à-dire le terme « illimiteur de la conscience », mais également celui de « lucidogène », comme dans l'exemple ci-après), Duits marque déjà une distanciation entre sa façon de nommer et celle des autres, entre sa perception de la drogue et celle qu'en ont ceux attachés à une conception dualiste :

Parce que moi, je pouvais affirmer que le peyotl est un « lucidogène », cela ne modifiait en rien l'opinion de mes amis, leur attitude suspicieuse et craintive. Je découvrais que mes amis préféraient à mon témoignage le jugement de la société, c'est-à-dire le dictionnaire, le sens que donne aux mots la police, notamment aux mots les plus chargés : mal, bien innocence, culpabilité. Je découvrais aussi que je pouvais plus les appeler mes *amis*. Et ainsi de suite. C'était le langage tout entier que je perdais. (CD, p. 23)

Le décalage entre l'auteur expérimentateur et les « autres », leur distance respective sur le plan langagier comprend ainsi un risque d'exclusion, de non-reconnaissance mutuelle. Comme deux étrangers qui n'utilisent pas le même idiome, qui ont des coutumes, des croyances différentes, ils ne s'« entendent » pas. Dans la citation suivante, Michaux reconnaît d'emblée ses incapacités, ses erreurs et le peu de valeur de ce qu'il parvient à écrire. Devenu « imbécile en mots », comme il l'affirme lui-même, il serait en

effet perçu comme tel (un sot, un incompetent, voire un fou) s'il soumettait à d'autres yeux, d'autres consciences ce texte illisible, inintelligible :

Ces mots mal agencés, mal liés, ceux surtout qu'en dernier lieu j'écrivais, fautifs, de plus en plus impropres, déplacés, incorrects et (fascinés par ce que je voulais éviter) le contraire parfois de ce que je voulais dire, mots en attendant mieux (mais rien de mieux n'arrivait), ces phrases flashes, tournant en rond sans arriver au but, montrés à n'importe quel lecteur m'eussent fait traiter par lui de minus, inconscient de son dérangement, de pauvre homme, qui n'a plus ses esprits. Devenu imbécile en mots, il est vrai que je ne saisisais plus bien l'ensemble, ce particulier ensemble idées-phrases, mais je saisisais bien d'autres ensembles, des ensembles que la phrase, eût-elle été parfaite, ne pouvait pas rendre, inhabituée à ce genre d'extraordinaire et que l'esprit percevait sans pouvoir s'en emparer. N'aboutissant qu'à du galimatias, j'aurais passé pour confus, et coupé du mental, alors qu'au contraire j'étais tout mental, ne vivant que de mental, intéressé uniquement de mental et même séparé de tout ce qui n'est pas mental. Cependant le premier venu aux idées, tout-venant, médiocres et sottes, mais capable de les formuler, m'eut jugé ainsi. (GEE, p. 47-48)

Pourtant, Michaux, s'il reconnaît le caractère (plus que) approximatif de son texte, voit tout de même dans cette production une traduction sinon fiable, du moins acceptable et révélatrice de ce qu'il a vécu. Derrière sa mise en mots fragmentaire, lacunaire se profile le souvenir de l'expérience... à laquelle le lecteur n'a jamais eu et n'aura jamais accès. Il doit par conséquent se contenter de ce que l'auteur lui présente pour arriver à construire sa propre représentation de l'expérience. Le décalage ne peut être autrement que profond.

1.3.1.2 Piège ou affranchissement?

Le problème, selon Huxley, réside dans le fait que nos habitudes linguistiques nous guident vers l'erreur [*Our linguistic habits lead us into error* (HH, p. 93)] : nous nous croyons des êtres de langage alors que nous en sommes en réalité les prisonniers. De fait, la drogue, affirme-t-il, révèle le « piège du langage »; ce piège, qui consiste à croire

que le langage nous sert à exprimer notre expérience, que les mots désignent effectivement ce que nous percevons et ressentons, nous nous y trouvons en permanence. La drogue a pour conséquence de le rendre apparent, évident. Aussi l'auteur de *The Doors of Perception* place-t-il le langage en rapport avec la théorie du contournement de la valve de réduction. Cette théorie qu'Huxley emprunte au philosophe C.D. Broad²⁴ veut que les fonctions du cerveau et du système nerveux soient avant tout éliminatrices et non pas productives. Toute personne serait potentiellement capable de percevoir ce qui se passe, à tout moment et partout; cependant, une telle capacité serait dangereuse, puisque l'individu qui capterait *tout* serait du coup surchargé, écrasé par le trop grand nombre d'informations sensibles. La valve de réduction permettrait ainsi de filtrer ce qui lui est important et utile, laissant de compter des milliers de sensations superflues. Tout sujet s'approche donc, dans sa nature, de l'Esprit en Général (cet état perceptif total); c'est une fonction biologique de survie qui l'en éloigne :

According to such a theory, each one of us is potentially Mind at Large. But in so far as we are animals, our business is at all costs to survive. To make biological survival possible, Mind at Large has to be funneled through the reducing valve of the brain and nervous system. What comes out at the other end is a measly trickle of the kind of consciousness which will help us to stay alive on the surface of this particular planet. (DOP, p. 23)

Le langage est engagé dans ce processus réducteur. Destiné à rendre compte de cette conscience diminuée, il donne d'un côté au sujet ce qu'il lui retire de l'autre : la possibilité de partager son expérience et d'avoir accès à celle des autres (le lecteur, selon ce raisonnement, pouvant profiter du témoignage d'Huxley); l'illusion de la représentativité et de la justesse des mots :

²⁴ Qui lui-même fait référence au philosophe français Henri Bergson.

To formulate and express the content of this reduced awareness, man has invented and endlessly elaborated those symbols-systems and implicit philosophies which we call languages. Every individual is at once the beneficiary and the victim of the linguistic tradition into which he has been born—the beneficiary inasmuch as language gives access to the accumulated records of other people's experience, the victim in so far as it confirms him in the belief that reduced awareness is the only awareness and as it bedevils his sense of reality, so that he is all too apt to take his concepts for data, his words for actual things. (DOP, p. 23)

La drogue, toutefois, favorise le contournement de la valve de réduction; elle permet de la même façon la libération du langage. Il faut savoir, affirme Huxley, se servir du langage, mais il faut aussi savoir s'en détacher, afin de voir et de comprendre réellement le monde dans lequel nous nous trouvons, afin de percevoir ce monde autrement que par la médiation de symboles et de concepts réducteurs :

We must learn how to handle words effectively; but at the same time we must preserve and, if necessary, intensify our ability to look at the world directly and not through half opaque medium of concepts, which distorts every given fact into the all too familiar likeness of some generic label or explanatory abstraction. (DOP, p. 74)

La mescaline, dans son cas, lui a permis de prendre conscience de l'écart entre le perçu de/dans la drogue et les mots sensés s'y rattacher. Elle lui a également permis d'envisager une autre voie langagière. Duits appelle cette voie la langue des adeptes — qui « connaissent le vrai sens des mots » (CD, p. 24) —, opposée à celle des profanes — qui ont « inventé pour désigner les plantes sacramentelles un mot [hallucinogène] si ignoble » (CD, p. 24). « La société m'écrasait avec son dictionnaire » (CD, p. 124), déplore Duits; le peyotl lui donne l'occasion, comme à Huxley, de redéfinir le sens des mots ou, plutôt de le retrouver : « En mon for, je ne doutais pas. Le vrai sens des mots était celui que je leur donnais, moi. Arbre, je savais ce que ça voulait dire. Eux (les profanes, les "favoris") non. » (CD, p. 24) La libération de la drogue s'accompagne d'une libération langagière.

Pourtant, cette délivrance demeure relative. D'abord parce qu'elle ne peut être considérée en dehors de la mescaline ou du peyotl (ou par/dans un éveil visionnaire équivalent, mais que nos auteurs n'ont pu atteindre, de leur propre aveu, autrement qu'au moyen de la drogue). Ensuite, parce que si elle advient au terme de l'expérience visionnaire, elle demeure somme toute inopérante. Dans le contexte singulier d'un potentiel échange entre « adeptes », il y aura peut-être en effet entente mutuelle et reconnaissance réciproque. Mais cette compréhension, cette confluence devra, d'une façon ou d'une autre, d'un moment à l'autre, être verbalisée — en ce qui nous concerne, dans la mise en mots de l'expérience de la drogue. Le système langagier reprendra dès lors ses droits, les adeptes ne disposant, au final que des mots des profanes pour s'exprimer. Le problème reste complet; le piège du langage se referme à nouveau.

1.3.2 Indicible

Ces dernières réflexions nous mènent à un constat : les difficultés éprouvées par les auteurs de la drogue reposent le caractère *indicible* de l'expérience de la drogue. « Que dire? » (IT, p. 79), s'interroge Michaux devant les prodiges mescaliniens. « Envahissement inexprimable » (GEE, p. 118), affirme-t-il ailleurs. Ces formules, brèves, n'en sont pas moins révélatrices. De fait, le poète inscrit, dès l'ouverture du premier volume mescalinen, l'expérimentation psychotrope dans le registre de l'inexprimable : « Dans l'attente, dans une attente qui devient chaque minute plus chargée, plus écoutieuse, plus indicible, plus douloureuse à porter... » (MM, p. 19) Cette question de l'indicible dans les textes du corpus mescalinen a été soulevée par les critiques. Selon Jenny, l'expérience de la drogue menée par Michaux, devant se faire « mouvement et mise en mouvement de certains états psychiques » et traiter « avec de "l'intolérable", de "l'insupportable"²⁵ », relève de l'indescriptible : « Jamais je n'arriverai à exprimer ce qui faisait ce noir plus noir que tout, hermétiquement noir, et surtout négatifant [...] » (IT,

²⁵ Jenny, *op. cit.*, p. 937.

p. 41) André David et Jean-Michel Maulpoix ont également évoqué l'idée d'une parole poétique, chez Michaux, sous-tendue par un indicible : « Quand on n'a plus droit aux mots, moins encore aux images? Et quand on est poète pour dire précisément cela, cela, l'expérience indicible de la limite franchie²⁶? » Maulpoix écrit pour sa part que la langue et la pensée, dans les textes de la drogue michaudiens, sans cesse « se heurtent à l'innommable ou se laissent intercepter par l'indicible, poussées à se perdre comme à se renier²⁷. »

Charles Dauts use d'une image originale pour parler de l'indicible : il est possible, dit-il de décrire une licorne, mais difficile de décrire le monde de ce point de vue. (PE, p. 21) Il précise : « Bien sûr, je ne suis nullement certain de pouvoir exprimer le point de vue de la licorne. Il est déjà presque impossible de parler du quotidien. » (PE, p. 24) Devant la nécessité de rendre en mots le moment sous drogue, les auteurs se heurtent à l'insuffisance et/ou à l'inadéquation des mots pour décrire ce qu'ils ont vécu : « Sensations, feelings, insights, fancies—all these are private and, except through symbols and at second hand, incommunicable. We can pool information about experiences, but never the experiences themselves. » (DOP, p. 12-13) Le langage, attaché à décrire la réalité, peinerait à rendre compte d'un vécu qui dépasse l'expérience humaine courante.

1.3.2.1 Une voie (imparfaite) vers l'expression

L'indicible, cependant, n'est pas qu'une impossibilité : si les auteurs s'étaient arrêtés devant l'apparente insuffisance des mots, aucun texte n'aurait été écrit. L'inadéquation langagière constatée, il importe de la dépasser. Dès lors, l'indicible devient fécond.

²⁶ David, *op. cit.*, p. 100.

²⁷ Maulpoix, Michaux, *passager clandestin*, *op. cit.*, p. 157.

C'est l'idée de Blanchot pour qui la littérature tendrait ultimement à (se) dire par/dans un ultime — mais non moins « parlant » — silence : « [...] l'un des vœux les plus anciens de la littérature : écrire pour aboutir au silence, écrire sans déranger le silence²⁸. » ; « [...] l'idéal de la littérature a pu être celui-ci : ne rien dire, parler pour ne rien dire²⁹. » Dans les constants renversements antinomiques qui caractérisent la pensée blanchotienne, l'indicible n'est pas l'inverse de la parole et de l'écriture ni même son achèvement ou son aboutissement; comme la mort est originelle — « le langage est mort³⁰ » —, l'indicible est ce qui tout à la fois engendre et autorise le langage. C'est dans et par sa propre négation qu'il advient :

[...] il n'y a pas de langage vrai sans une dénonciation du langage par lui-même, sans un tourment de non-langage, une obsession d'absence de langage de laquelle tout homme qui parle sait qu'il tient le sens de ce qu'il dit. Le langage comme totalité, c'est le langage remplaçant tout, posant l'absence de tout et en même temps l'absence de langage³¹.

Ce mouvement contradictoire qui inclut la fin dans l'origine et qui pose pour seule limite l'infini constitue le principe même de la littérature — et de l'écriture :

Écrire commence seulement quand écrire est l'approche de ce point où rien ne se révèle, où, au sein de la dissimulation, parler n'est encore que l'ombre de la parole, langage qui n'est encore que son image, langage imaginaire et langage de l'imaginaire, celui que personne ne parle, murmure de l'incessant et de l'interminable auquel il faut imposer le *silence*, si l'on veut, enfin, se faire entendre³².

²⁸ Maurice Blanchot, « Le paradoxe d'Aytré », chap. dans *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 66.

²⁹ *Id.*, « La littérature et le droit à la mort », *Ibid.*, p. 314.

³⁰ *Id.*, « La main de Pascal », *Ibid.*, p. 255.

³¹ *Ibid.*

³² *Id.*, « Approche de l'espace littéraire », chap. dans *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1955, p. 52.

Cet « effort vers l'irréalisable³³ » inscrit les mots dans une dynamique paradoxale de présence/absence, de disparition/réapparition, d'éclairement/obscurcissement à travers laquelle ils mettent en scène leur propre destruction. Celle-ci, toutefois, n'est pas tant fatale qu'elle n'est féconde; comme le remarque Marie-Chantal Killeen, le « langage exige, pour que soit possible son existence même, le travail de la mort³⁴. » L'indicible³⁵, qui traverse toute l'œuvre (critique comme littéraire) de Blanchot est un espace générateur-destructeur, un mouvement qui voue le poète à fatalement perdre ce qu'il tente pourtant ardemment de saisir.

Michaux est très proche de Blanchot³⁶. L'indicible est au cœur du projet michaudien d'écriture de la drogue :

[...] dégager l'indicible expérimental s'intègre au projet d'écriture du poète. Michaux n'énumère pas simplement des faits, ne cherche pas à les qualifier de façon toujours plus juste. Il formule également l'informulable évènementiel ou visionnaire³⁷.

Les visions, les sensations expérimentées, si elles ne peuvent être rendues *exactement* par l'écriture, trouvent néanmoins un chemin, même imparfait, vers l'expression : « [...] face à de l'indéterminé, de l'inconnu, Michaux va interroger ses moyens descriptifs,

³³ *Id.*, « Le paradoxe d'Aytré », chap. dans *La part du feu*, *op. cit.*, p. 69.

³⁴ Killeen, *op. cit.*, p. 110.

³⁵ Il est intéressant de remarquer que le terme « indicible » n'est pas utilisé par Blanchot; celui-ci parle de silence, d'absence, d'intraduisible, d'incapacité, de perte, de vide... Pourtant, les critiques s'entendent pour réunir ses réflexions autour de l'idée de l'indicible. En fait, en n'utilisant pas le mot « indicible » lui-même, en ne l'énonçant pas, Blanchot semble le mettre d'autant plus en évidence...

³⁶ Blanchot a d'ailleurs traité des deux premiers volumes mescaliniens, d'abord dans un article intitulé *L'Infini et l'infini* (paru dans *La Nouvelle revue française*, no 61, janv. 1958) qui sera ensuite repris dans le *Cahier de l'Herne* consacré à Michaux. L'ensemble des textes écrits par Blanchot sur le poète a été publié dans *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*. (Maurice Blanchot, *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*. Farrago : Tours, 1999, 103 p.)

³⁷ Arslan, *op. cit.*, p. 257.

tenter de contourner l'obstacle de l'indicible non pas pour dire parfaitement, mais pour dire malgré tout³⁸ ». L'indicible, bien qu'écueil, force le poète à imaginer des voies inusitées du dire. Le moment sous drogue se reconstruit dans une valse constante entre communiqué et incommunicable, entre descriptible et indescriptible; dans l'écriture de la drogue, « discours et échec du discours sont indissociables³⁹ ». L'indicible occuperait une place telle dans le projet de mise en mots de l'expérience de la drogue qu'il en viendrait à prendre le dessus sur la description de celle-ci. Davantage qu'une écriture de la drogue, Michaux expérimenterait une écriture de l'indicible. Il s'agirait ainsi d'« inventer les signes qui diraient l'indicible⁴⁰ ».

L'indicible, nous dit Marie-Chantal Killeen, nous habite, nous façonne : « Êtres de langage, nous sommes tous tissés d'indicible : parler, écrire, c'est être toujours déjà au niveau de la symbolisation et de la médiation⁴¹. » Il n'est donc pas étonnant qu'il s'inscrive et s'insinue aussi profondément dans et par l'écrivain, dans son écriture, au travers de son texte — puisqu'il est probablement, parmi tous ces êtres de parole, celui qui se trouve, par nature, par nécessité, dans un rapport plus étroit, plus personnel et plus singulier au langage. L'indicible constitue l'ultime et l'extrême du travail de l'écrivain; il l'entrave et le motive, l'empêche et l'impulse. Davantage qu'une incapacité ou qu'une impossibilité de dire, il s'agit d'une expression « en dépit de », une saisie « malgré tout » par les mots de ce qui semble pourtant faire défaut au langage :

³⁸ *Ibid.*, p. 258.

³⁹ *Ibid.*, p. 257. Ici, Arslan rejoint Brigitte Ouvry-Vial qui considère l'écriture de la drogue dans une tension entre deux pôles, l'aphasie et le discours : « Dans le premier pôle, le narrateur-expérimentateur adhère à son corps, il est "au milieu de son être" il est englouti dans le mental [...] Il ne peut rien dire. Il est "imbécile en mots", les mots sont effacés, empêchés. Dans l'autre, au contraire, le discours tourne à vide, et paraît inapproprié. D'où l'expression, "je me dévoyais" ... » (Brigitte Ouvry-Vial, « À propos de la *main* et de la *mer* dans un passage de *Connaissance par les gouffres* », chap. dans Pierre Grouix et Jean-Michel Maulpoix (publ. dir.), *Henri Michaux. Corps et savoir* (p. 67-79), Fonteney-aux-Roses, Ens éditions, 1998, p. 72-73.)

⁴⁰ Champeau, *op. cit.*, p. 92.

⁴¹ Marie-Chantal Killeen, *Essais sur l'indicible. Jabès, Duras, Blanchot*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du Texte », 2004, p. 12.

L'indicible n'est pas une catégorie de remplacement, le tenant lieu du néant qu'on dit inexprimable et qu'on balayerait par commodité en le disant indicible; au contraire, le propre de ce qui est stigmatisé, montré, dit indicible (quelles qu'en soient les raisons, elles vont de la pudeur à l'interdit en passant par l'impossibilité physique de dire) est précisément son expression par les mots et la seule voie d'accès est son articulation langagière⁴².

Si Duits taxe le langage de traître parce qu'il présente la compréhension entre les interlocuteurs comme une évidence alors qu'il s'agit d'une illusion, se buter à l'impossibilité de communication reviendrait aussi à tomber dans le piège du langage : « [...] quand nous élevons à la conscience la difficulté de l'échange, il [le langage] nous fait croire que l'obstacle est insurmontable et que toute entente est nécessairement fragmentaire, illusoire. » (PE, p. 21) C'est là que réside l'enjeu de l'écriture de la drogue : parvenir à ramener dans le langage une expérience qui, au départ, semble le dépasser, le transcender, (d)écrire ce qui se refuse à l'expression : « Étrange écriture que celle qui puise sa force dans l'enregistrement scrupuleux de ce qui échappe à la nomination⁴³! ». Cela n'est possible qu'à condition de prendre acte de l'insuffisance langagière et de l'employer, voire l'exploiter, dans le travail d'écriture : « On peut tenter, cependant, de circonscrire l'indicible; de faire sentir ce que l'on ne sait formuler; d'expliquer, enfin, pourquoi le point de vue de la licorne échappe à la parole ». (PE, p. 21)

1.3.2.2 Une volonté de dire

D'un côté, une impossibilité de dire qui, pourtant, constitue ce même dire; de l'autre, le « constat d'un inépuisable⁴⁴ » qui rend impossible l'expression du « monde

⁴² Astrid Von Busekist, « L'indicible », *Raisons politiques*, n° 2, mai 2001, p. 91.

⁴³ Roger, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁴ Christine Baron, « Indicible, littéraire et expérience des limites (de Blanchot à Wittgenstein) », chap. dans Aline Mura-Brunel et Karl Cogard (publ. dir.), *Limites du langage : indicible ou silence* (p. 291-298), Paris, L'Harmattan, 2002, p. 294.

[...] dans son irréductible diversité⁴⁵ ». Au centre, demeure un écrivain qui doit sans cesse négocier avec les limites du langage, qui cherche (désespérément, vainement) à renverser l'indicible pour re-trouver le dicible; projet paradoxal s'il en est, puisque « du moment qu'on parviendrait à dire l'indicible, il disparaîtrait, devenu dicible tout simplement⁴⁶. »

L'écriture de la drogue est donc menée par une forte volonté de dire (comme il y a, dans le projet de la drogue, une volonté de savoir). Sur le plan théorique, cette volonté nous apparaît proche de celle décrite par Michel de Certeau lorsqu'il aborde les textes des grands mystiques. Dans *La Fable mystique*, de Certeau montre, entre autres, la difficulté éprouvée par les mystiques devant la transmission de leur expérience. Les mystiques sont illuminés par la parole divine, qu'il s'agit de re-transmettre — entreprise qui comporte en elle-même ses entraves. Pour de Certeau, les mystiques s'inscrivent dans un schéma communicatif inusité : ayant perçu la parole du Tout-Puissant, ils en deviennent le catalyseur; mieux encore, c'est par eux, désormais que Dieu parle. Il s'agit de re-trouver « une langue "de Dieu" ou "des anges"⁴⁷ ». Toutefois, un décalage s'institue entre cette expérience et cette parole au-delà de l'humain et la réalité commune : comment arriver à dire, à écrire ce qui dépasse l'entendement? « Tous mes mots s'en vont vers ce qu'ils ne disent pas⁴⁸ », écrit de Certeau pour illustrer la difficulté à laquelle se butent les grands mystiques.

Le problème des mystiques est double : d'un côté, ils se trouvent devant un langage inefficace pour exprimer leur vécu; de l'autre, ils se placent dans une position difficile, leur relation à Dieu étant essentiellement incommunicable, puisqu'exceptionnelle, incomparable, inégalable et impartageable :

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Killeen, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁷ Michel de Certeau, *La fable mystique, I, XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, « Tel », 2007 [1982], p. 216.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 243.

Le langage n'est pas adapté pour relater la transcendance, à la fois parce que l'organisation même du langage est inadéquate, et parce que la relation absolument personnelle et subjective du mystique avec son Dieu ne saurait être saisie par un langage qui est celui de tous. Personne ne peut témoigner de cette relation; elle est à chaque instant absolument unique et elle exclut l'autre, il n'y a pas d'identification horizontale, la seule relation est celle qui unit le mystique à son Dieu⁴⁹.

S'ils disent (écrivent) malgré tout, c'est qu'ils sont portés par le *volo*. Le volo est volonté de dire, volonté parlante : il constitue le premier acte de la prise de parole mystique, le « seuil de toute parole⁵⁰ ». Il représente une posture « anté-langagière », non pas au sens d'une période « d'avant » le langage, mais à celui d'une position qui permet l'avènement du langage et fonde la prise de parole :

Moins qu'un « vouloir dire », il s'agit du vouloir d'où naît ou peut naître un dire, et qui déjà pose l'essentiel de toute énonciation. Ce vouloir n'a pas le dire pour objet (comme serait le désir ou la décision *de* parler). Il définit l'acte de dire, il *est* ce qui dit tout dire : dire, c'est vouloir⁵¹.

Les mystiques de De Certeau et nos auteurs drogués ont en commun cette volonté de témoigner d'un vécu qui s'est buté aux limites de la réalité ordinaire, de la vie courante. De même, partagent-ils une même problématique : ils mettent en lumière le désir non seulement de retourner sur lui-même l'indicible, mais aussi, et même surtout, de faire de celui-ci (comme le suggère Blanchot) l'origine et le moteur de l'expérience d'écriture. Dans un mouvement antithétique, l'indicible nourrit le dire, l'inexprimable motive l'expression et l'indescriptible retrouve le chemin des mots.

⁴⁹ Von Busekist, *op. cit.*, p. 96-97.

⁵⁰ De Certeau, *op. cit.*, p. 227.

⁵¹ *Ibid.*, p. 240.

L'écriture de l'expérience de la drogue apparaît en constante tractation avec ce qui est dit, ce qui aurait pu (dû) l'être et ce qui n'a pas su franchir la barrière des mots. Le passage dans l'écriture de l'expérience des drogues hallucinogènes dévoile une partie de celle-ci; dans un même temps, il donne à pressentir ce qui est tu : « J'ai voulu — comment dire? — faire entendre le son du peyotl, qui est celui que ferait un *vent immobile*⁵²... » (PE, p. 160) Duits semble en cela faire écho à Blanchot pour qui le « poète est celui qui entend un langage sans entente⁵³. » L'auteur de la drogue tend l'oreille, élève la voix : il dit ce qui ne se dit pas, révèle ce qui, sans lui, demeurerait dans l'ombre du langage.

1.4 Le non-dit et l'indicible chez de Quincey et Baudelaire

Michaux, Duits et Huxley nous sont apparus très préoccupés par l'impossibilité de dire. Cette inquiétude est moins palpable chez de Quincey et Baudelaire. Cela ne signifie pas que ces derniers ne connaissent pas les difficultés éprouvées par leurs successeurs; seulement, l'urgence de les *pointer* et de théoriser leur survenue semble chez eux moins pressantes. Il faut dire que la critique et la théorie littéraire du XX^e siècle s'intéressent de près à la question de l'indicible; le XIX^e en est pour sa part à une libération de la poésie, des discours et des formes. Du reste, l'attitude de De Quincey et Baudelaire devant les insuffisances, les lacunes et les trous sont différentes. Le premier ne les déplore pas, mais les utilise. Le second donne l'impression de ne pas connaître le problème de l'indicible; pourtant, tout son texte repose sur un éclatant non-dit.

⁵² Duits souligne.

⁵³ Blanchot, « L'espace et l'exigence de l'œuvre », chap. dans *L'espace littéraire*, op. cit., p. 55.

1.4.1 Mettre à profit les lacunes

Les ellipses et les omissions volontaires sont nombreuses sous la plume de l'Anglais mangeur d'opium. Elles marquent, de façon classique, un saut dans le temps, par exemple : « Courteous, and, I hope, indulgent reader [...] having accompanied me thus far, now let me request you to move onwards for about eight years; that is to say, from 1804, when I have said that my acquaintance with opium first began, to 1812. » (CEOE, p. 101) En certains endroits, elles sont une excuse empruntée par l'auteur qui affirme ne pas avoir l'espace suffisant et la possibilité d'exprimer toutes les idées nécessaires à son exposé : « All this, and much more than I can say, or have time to say [...] » (CEOE, p. 143). À d'autres moments, il avoue ne donner à lire que des bribes : « I thus give the reader some slight abstraction of my Oriental dreams [...] » (CEOE, p. 144-145). Ces absences et ces sauts « trouent » le texte, comme le dit Dupeyron-Laffey, et rendent l'écriture « extrêmement lacunaire⁵⁴ ».

Il arrive également que de Quincey choisisse délibérément de ne pas s'arrêter sur un élément de son récit. Dans le passage suivant (où il rapporte un de ses rêves d'opiomane⁵⁵), il prive ainsi le lecteur d'un fragment qui pourrait pourtant lui fournir une clé d'interprétation :

⁵⁴ Dupeyron-Lafay, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁵ Au début du rêve, il se retrouve un dimanche de Pâques, très tôt le matin, à contempler le paysage extérieur de son cottage, qui ressemble, dit-il, à la vue qu'il a effectivement de chez lui, mais magnifiée par les pouvoirs du rêve. Il voit alors, dans le cimetière d'une église, des bestiaux se reposer près de la tombe verdoyante d'une jeune enfant qu'il a connue et aimée. Cette scène, nous dit l'auteur, reproduit le décor du souvenir réel laissé par le décès de l'enfant. Il se fait alors la réflexion que Pâques symbolisant la résurrection, il doit lui-même « renaître », oublier ses peines et s'engager à vivre heureux. Puis, le rêve se transforme. C'est toujours le dimanche de Pâques, tôt le matin, mais il se trouve cette fois dans un décor oriental qui lui fait songer à la ville de Jérusalem telle qu'il l'a vue sur des photos dans son enfance. Lui apparaît alors une femme, qu'il reconnaît comme étant Ann, sa compagne d'infortune. La scène se brouille et de Quincey se voit transporté avec cette dernière dans les rues de Londres, marchant ensemble comme ils le faisaient dix-sept ans auparavant. Le rêve réunit ainsi le souvenir de deux personnes aimées et perdues.

Perhaps this cause [le fait que, selon de Quincey, la contemplation de la mort est plus puissante durant la saison estivale] and a slight incident *which I omit*⁵⁶, might have been the immediate occasions of the following dream [...] (CEOE, p. 147)

Si de Quincey affirme vouloir témoigner de son extraordinaire expérience d'opiomane, il demeure que le lecteur n'a pas accès à toute son histoire. Des détails ou des pans plus importants lui sont cachés, sans que l'auteur s'explique outre mesure. Ce n'est pas la drogue qui est en cause (comme chez Michaux) dans ces manques, mais l'auteur : celui-ci ne cherche pas à combler les trous, à retrouver l'oublié, mais retranche volontairement certains éléments de son texte. Les pertes ne sont pas un effet de la drogue, mais constituent un effet (assumé) d'écriture.

Dans le cas précis du passage que nous venons de citer, de Quincey commande l'interprétation du rêve qu'il rapporte. Il dirige la compréhension du lecteur vers la seule contemplation morbide entraînée par la saison estivale : cet unique élément motive désormais le récit de rêve et lui donne sens. Certes, ne sachant pas en quoi consiste l'incident omis, nous ne pouvons spéculer outre mesure sur son importance et son influence sur le rêve. Cependant, l'affirmation de l'omission lui confère une certaine dimension — de Quincey aurait simplement pu le taire tout à fait. L'omission n'est plus si innocente si elle est désignée. Il y a là une volonté de dire que tout *n'est pas dit*, que tout *n'a pas à être dit*. L'intérêt se déplace du dit au non-dit.

Le procédé se répète dans un passage où l'auteur évoque un épisode « mélancolique » lui ayant causé une certaine détresse morale et provoqué des répercussions désagréables sur son corps (de Quincey parle, sans le dire, d'un effet psychosomatique). Pourtant, cet épisode n'est ni dépeint ni même nommé. L'auteur se

⁵⁶ Nous soulignons.

justifie en affirmant que l'incident n'est pas en lien avec son propos; ce qui lui importe, c'est de décrire les maux physiques qui, l'année suivante, l'ont affligé :

Move on, if you please, reader, to 1813. In the summer of the year we have just quitted, I have suffered much in bodily illness from distress of mind connected with a very melancholy event. This event, being no ways related to the subject now before me, further than through the bodily illness which it produced, I need not more particularly notice. Whether this illness of 1812 had any share in that of 1813, I know not : but so it was, that in the latter year I was attacked by a most appalling irritation of the stomach [...] (CEOE, p. 105).

On peut suivre l'auteur et admettre que le récit de l'expérience de la drogue prédomine sur celui d'autres événements. Cependant, l'incident tu, justement, n'est pas sans importance. Une note, dans la traduction française de 1962, indique qu'il s'agit de la mort de la petite Catherine Wordsworth, sœur du poète William Wordsworth, proche de De Quincey. L'article de E. Michale Thron nous renseigne à ce sujet :

Catherine Wordsworth, aged three, died on the morning of 5 July 1812; Thomas De Quincey, an intimate of the family, was twenty-seven years old. The grief and affliction brought by Catherine's death, coupled with the death of De Quincey nine-year-old sister Elizabeth on 2 June 1792 when Thomas was seven, formed the inexhaustible fuel of his imaginative and autobiographical writings⁵⁷.

Faire (à peu près) le silence sur un événement ayant pourtant des résonances dans sa vie comme dans son œuvre peut paraître étrange; s'agit-il seulement ici d'éviter la remémoration d'un souvenir pénible? Est-il question de ne pas transgresser cette fameuse « pudeur anglaise » qui répugne à voir les détails personnels d'une vie étalés au grand jour? Pourtant, les *Confessions* comme *Suspiria de profundis* ne manquent pas de digressions biographiques, dont certaines frôlent l'anecdote.

⁵⁷ E. Michael Thron, « The Significance of Catherine Wordsworth's Death to Thomas De Quincey and William Wordsworth », *Studies in English Literature, 1550-1900*, vol. 28, no 4, Automne 1988, p. 559.

1.4.1.1 Postuler plutôt que démontrer

Cette façon d'omettre la description d'un fait pourtant assez important pour le mentionner (même de passage) consiste en un exemple éloquent de la posture d'écriture adoptée par l'auteur : pour rendre en mots l'expérience de la drogue, celle-ci peut (doit) être amputée, raccourcie, simplifiée. De Quincey entrevoit en ce sens deux avenues :

And here I find myself in a perplexing dilemma :—Either, on the one hand, I must exhaust the reader's patience, by such a detail of my malady, and of my struggles with it, as might suffice to establish the fact of my inability to wrestle any longer with irritation and constant suffering : or, on the other hand, by passing lightly over this critical part of my story, I must forego the benefit of a stronger impression left on the mind of the reader, and must lay myself upon to the misconstruction of having slipped by the easy and gradual steps of self-indulging persons, from the first to the final stage of opium-eating, a misconstruction to which there will be a lurking predisposition in most readers, from my previous acknowledgements. This is the dilemma : the first horn of which would be sufficient to toss and gore any column of patient readers, though drawn up sixteen deep and constantly relieved by fresh men : consequently *that* is not to be thought of. It remains then, that I *postulate* so much as is necessary for my purpose. And let me take as full credit for what I postulate as if I has demonstrated it, good reader, at the expense of your patience and my own. (CEOE, p. 105-106)

Pour de Quincey, le dilemme repose ainsi sur deux positions opposées : *démontrer* et risquer, par l'abondance de détails, de perdre le lecteur le plus patient; *postuler* et courir le risque de ne pas convaincre. De Quincey, nous venons de le lire, choisit la seconde option. Mais cela implique une adhésion (presque une foi), de la part du lecteur, au propos de l'auteur. Seli Arslan va dans le même sens en questionnant la « véracité » des écrits mescaliniens. Selon lui, le « travail de reconstitution correspond à une trahison du

premier temps de l'expérience⁵⁸ » : le fait que Michaux « dépasse [l]e premier niveau d'écriture expérimentale⁵⁹ » constitue à ses yeux une bifurcation, une liberté par rapport à la « vérité expérimentale ». Mais, à notre sens, l'intérêt ne consiste pas à savoir si ce qui est décrit est vrai ou faux; le texte, nous l'avons affirmé d'emblée, n'est somme toute que le reflet déformé du moment sous drogue. Aussi est-il à la fois vrai et faux.

Comme de Quincey l'expose avec beaucoup de verve, l'écriture de la drogue repose sur un postulat : le texte est présenté comme le rapport écrit d'une expérience effective; il doit être accepté (par le lecteur) et assumé (par l'auteur) comme tel, avec ses défauts et lacunes — incontournables. L'écriture n'élucide pas entièrement le(s) moment(s) vécu(s) sous l'influence de la drogue (« On this subject I am afraid I shall be rather obscure [...] », CEOE, p. 94), mais ce n'est qu'un moindre mal. Comme le dit Duits, c'« est moins ce qui est dit que ce qui ne l'est pas qui excite notre curiosité, nous fascine. » (PE, p. 22) Ce qui compte, au-delà de la saisie fidèle du vécu, c'est « l'effet pictural » [*effect as pictures*] (CEOE, p. 136) des événements et phénomènes relatés. L'écriture de la drogue s'accomplit malgré/par l'impossibilité, le refus de dire : elle est *essentiellement* imparfaite.

1.4.2 Taire l'expérience

À première vue, Baudelaire ne semble pas souffrir des problèmes d'expression et d'écriture ressentis par ses homologues. Difficile en effet de trouver dans *Les Paradis artificiels* un passage qui concerne les problématiques présentées dans les autres textes de la drogue. Ce constat peut surprendre : Baudelaire est un poète qui s'est attardé de façon particulière dans son œuvre aux mots, au sens, au langage, aux symboles. Aurait-il

⁵⁸ Arslan, *op. cit.* p. 154.

⁵⁹ *Ibid.*

mis de côté, le temps d'une monographie, les questions qui, ailleurs, l'ont interpellé? Ce serait pour le moins étrange.

L'éloquence (l'arrogance) qu'il affiche y est sûrement pour beaucoup : pour faire la morale d'une drogue, il faut être en contrôle de son discours, de ses mots. De plus, nous pourrions considérer que Baudelaire contourne les problématiques langagières rencontrées « normalement » dans la drogue. En ne les mentionnant pas, en évitant de se situer (lui-même ainsi que son écriture) en regard de la difficulté de dire et d'écrire, il éluderait le problème. C'est en partie vrai : le silence se soustrait à l'investissement.

Ce silence représente en fait l'écueil sur lequel nous nous butons depuis le début. Silence sur son expérience personnelle. Silence sur sa représentation intime de la drogue. Absence d'un récit d'expérience qui lui appartient. Nous l'avions annoncé dès l'introduction de notre thèse : ce caractère de la monographie baudelairienne constitue l'élément perturbateur de notre réflexion. Cependant, comme nous le suggèrent les auteurs de la drogue eux-mêmes, il nous faut aller au-delà de ce constat, pour voir ce qui se trouve derrière ce silence.

Chez les autres auteurs de notre corpus, la difficulté réside en très grande partie dans l'impossibilité de communiquer le vécu, le perçu, le ressenti. Ces états sont d'emblée niés chez Baudelaire; seule l'expérience autre trouve place dans *Les Paradis artificiels*.

Cette position, pourtant, ne désavoue ni ne contourne réellement l'indicible. Elle se fonde en fait sur lui. Car si Baudelaire ne nous donne jamais à lire son expérience, c'est peut-être parce qu'elle est à ses yeux *tout à fait indicible*. L'impossibilité de dire serait en ce sens si importante qu'elle bloquerait toute possibilité d'expression. Sur cette indicibilité, le poète érigerait un texte qui parlerait tout de même de la drogue; au lieu

d'utiliser, comme Michaux, des stratégies « pour écrire en dépit » ou de faire, comme de Quincey, du non-dit une posture d'écriture, Baudelaire emprunterait, pour dire malgré tout, des expériences qui ne lui appartiennent pas.

Alors que nous avons l'impression de nous trouver devant un texte qui ne soulève pas le problème du langage dans l'expérience (d'écriture) de la drogue, nous nous retrouvons en fait devant un cas éminemment patent d'indicible. Le statut autoritaire qu'adopte Baudelaire dans les *Paradis artificiels*, l'intention morale qu'il affiche, sa dénonciation du supposé pouvoir créateur et inspirateur de la drogue, son dédain du poète avili par la paresse peuvent être compris comme les difficultés qu'il appréhende lui-même. Tout comme il se reflète au travers de Quincey, les critiques qu'il élève dans sa monographie consisteraient en ses propres contrariétés ressenties devant l'entreprise de mise en mots de la drogue. Au lieu de les affronter, de les investir, de les détourner, Baudelaire les comble avec un texte qui s'impose (au-)devant (de) l'indicible, avec un discours apparemment implacable et un jugement sans appel.

Cela nous ramène à l'intention d'écriture du poète. Intention qui demeure difficilement saisissable :

For a long time, I tried seriously to analyse Baudelaire's writings on drugs. But ultimately I had to admit that *Les Paradis artificiels*, unlike his creative writing and art criticism, does not sustain close analysis. Maybe this is because even the most fascinating drug experiences inevitably seem dull when described in words. Perhaps this is also because although Baudelaire wrote extensively about drugs, ultimately he did not think them very interesting⁶⁰.

Pourquoi écrire *Les Paradis artificiels*? Plus encore, pourquoi traiter ainsi (de) la drogue? Par pudeur? Nous parlons tout de même de l'auteur de « La Charogne » qui n'a

⁶⁰ Carrier, *op. cit.*, p. 221.

jamais hésité à explorer l'abject. Par peur des conséquences que « l'aveu » entraînerait? Pourtant, l'opiomanie de Baudelaire n'est pas un secret, sinon de polichinelle. De même, aucune crainte ne peut lui venir de l'illégalité de sa pratique : la consommation et la possession de drogue ne sont pas encore un crime en France à son époque.

Sans prétendre lever tous les écueils du texte (ni prêter à Baudelaire des raisons personnelles que nous ne connaissons pas), nous pouvons suggérer que si l'intention de Baudelaire échappe à ses lecteurs et à ses critiques, c'est parce que l'écriture de la drogue elle-même (s')échappe. En ne disant rien, Baudelaire dit en fait une chose essentielle : écrire la drogue est une entreprise impossible. Michaux affirme qu'on aboutit toujours à côté de ce qu'on veut dire; Duits avance qu'on ne se sort pas de la (banale) comparaison. Baudelaire montre qu'on ne peut écrire qu'« à côté » de « sa » drogue.

2. ÉCRIRE SOUS DROGUE : MISSION IMPOSSIBLE?

Jusqu'à maintenant, les difficultés de l'écriture de l'expérience de la drogue dont nous avons parlé apparaissent une fois que l'auteur, l'intoxication passée, revient sur ses impressions, ses souvenirs, sur les notes qu'il a pu prendre en cours d'expérimentation, afin de les mettre en mots, de bâtir son texte. Cependant, peu d'auteurs de la drogue ont réellement écrit *sous* drogue. De Quincey n'a vraisemblablement pas rédigé ses *Confessions* lorsqu'il était intoxiqué au laudanum; Aletha Hayter note à ce propos qu'« il ne semble pas y avoir de corrélation discernable entre l'activité d'écriture de De Quincey et sa consommation d'opium dans le même temps⁶¹ ». L'écriture devait se dérouler lors des périodes de sevrage ou, à tout le moins,

⁶¹ Aletha Hayter, *Opium and the Romantic. Imagination : Addiction and Creativity in De Quincey*,

lorsque les maux de la dépendance se faisaient moins sentir : « Il semble [...], à prendre les choses un peu globalement, que ses périodes productives les plus fécondes aient été celles où il en était relativement sevré⁶². » De la même manière chez Cocteau, l'écriture n'a pas lieu sous drogue, mais advient lorsque l'auteur tente d'évacuer la drogue de son corps, de se libérer de sa dépendance.

Au lieu de la notation écrite, Huxley a choisi de se rabattre sur l'enregistrement de son expérimentation; la relation dans *The Doors of Perception* de sa prise de mescaline se fonde sur les paroles prononcées, les propos échangés (puisque l'auteur n'est pas seul lors de la séance). Nous reviendrons plus loin⁶³ sur les enjeux soulevés par cette façon de consigner le moment sous drogue.

Pour la plupart des auteurs, l'écriture s'appuie sur les réminiscences conservées et ravivées à la suite de l'expérience. Duits, par exemple, ne fait jamais mention d'une écriture sous drogue : ses textes se situent dans l'après, l'écrit ne tend pas à reproduire les troubles et les phénomènes occasionnés par le peyotl. Aussi, chez Duits, les phrases sont-elles bien construites, les idées structurées, les mots employés correctement. C'est l'inverse chez Michaux, l'un des rares écrivains de la drogue dont la démarche consiste à noter, dans la mesure du possible, ce qui se produit au moment où cela se produit. Ses textes ne se contentent pas de présenter la reconstruction finale de l'expérience, mais s'efforcent d'en exposer les mécanismes, les efforts, les traces. La langue juste et claire de Duits n'a pas cours chez Michaux, où les hésitations, les suspensions, l'effacement et les omissions sont légion. Les difficultés de l'écriture de la drogue sont carrément montrées au lecteur, qui peut dès lors voir et saisir, au moins en partie, la complexité et le labeur de l'expérience d'écriture.

Coleridge, Baudelaire and Others, Bayer & Bayer, 1968, p. 233.

⁶² Milner, *op. cit.*, p. 33.

⁶³ Au point 3.2.

Michaux n'est pas le seul à avoir écrit sous drogue : Ginsberg a composé *Kaddish* sous l'influence des amphétamines; *Naked Lunch* est de même réputé avoir été rédigé par un Burroughs intoxiqué par différentes substances (hallucinogènes, cocaïne, héroïne); Benjamin a rédigé plusieurs protocoles expérimentiels après avoir consommé du haschich. Cependant, Michaux apparaît comme l'auteur ayant mené de façon la plus systématique l'écriture sous drogue. Il en a fait une pratique concrète, établie, mais l'a aussi théorisée. C'est ce qui fait l'unicité de l'écriture michaudienne de la drogue.

2.1 L'écriture mescalinienne : déchiffrable, mais illisible

Les textes mescaliniens ne reproduisent pas toujours et partout les troubles de la drogue; plusieurs parties s'apparentent davantage à l'essai et présentent un discours structuré, cohérent, juste. Cependant, les textes de la drogue michaudiens montrent un effort flagrant et assumé, en multiples endroits et par divers moyens, de re-présenter les bouleversements mescaliniens. L'écriture mescalinienne, qui consiste en des tentatives de transcription et d'annotation faites au moment même de l'intoxication, ainsi que les dessins mescaliniens, exécutés sous mescaline⁶⁴, sont certainement les exemples les plus illustratifs de ce fait. Michaux place plusieurs échantillons de cette écriture et de ces dessins entre les pages de *Misérable miracle* et de *L'Infini turbulent* qui font assez bien voir comment la drogue et l'écriture sont incompatibles.

La mescaline a un rythme effréné. Sous son influence, le sujet se retrouve au cœur d'un maelström où les idées, les visions apparaissent brusquement pour disparaître

⁶⁴ Michaux a aussi dessiné une fois les effets de la mescaline effacés. Ces esquisses sont appelées « dessins de réaggrégation ». Ils ressemblent essentiellement à ceux exécutés sous drogue : « [...] seule la qualification de "dessin de réaggrégation" permet de les distinguer des peintures de dissociation réalisées sous hallucinogènes. Autrement dit, ce que nous lisons dans un cas comme dislocations punctiformes, sillons séparateurs, éclatement de lignes peut se regarder dans l'autre — comme par un effet d'illusion d'optique corrigée — sous l'espèce d'une cohésion inextricable des formes, condensation fourmillante d'énergies, agrégats exacerbés. » (Halpern, *Henri Michaux. Le laboratoire du poète*, op. cit., p. 349)

tout aussi soudainement, où les sensations sont poussées à leurs limites et susceptibles de changer d'un instant à l'autre. Cette effervescence convient peu à l'écriture; il devient difficile, voire impossible de cerner, de fixer un moment précis — c'est qu'il semble en fait y avoir des dizaines qui se superposent, s'intercalent — pour le décrire. La vitesse des idées est telle que d'un instant à l'autre, elles se perdent : la volonté d'écrire sous influence est contrariée par les inévitables pertes et les oublis auxquels se voit confronté le sujet : « Il va pour la [sensation] noter. Tiens. Impossible de la retrouver. Envolée! Elle est son souvenir. Rien à faire. Plus une trace. La station est passée. » (GEE, p. 96) Une distance entre l'expérience et le texte s'installe dès l'instant de la notation des phénomènes psychotropes : « entre ce qu'il se met à écrire et ce qu'il a dans la tête... un écart dans le temps, un écart qui laisse la place à des tas de choses. » (GEE, p. 96-97)

Il semble en fait que plus l'écriture tend à se rapprocher (dans le temps, dans son aspect) du moment sous drogue, plus celui-ci lui échappe. C'est ce que montrent l'écriture mescaliniennne et les dessins mescaliniens. Cette écriture est faite de tracés incohérents, enchevêtrés, étirés qui évoquent, selon la formule de Jenny, « un état originaire du graphisme, hésitant encore entre dessin et écriture⁶⁵ » (voir les figures 4.1, 4.2, 4.3 et 4.4). Les dessins, de la même façon, sont composés de traits frénétiques, tremblants, cassants. Certains montrent des sortes de tourbillons (figure 4.5), d'ouragans de lignes (figure 4.6), des explosions, comme des feux d'artifice (figure 4.7) ou encore des colonnes étranges qui rappellent une structure squelettique ou des membranes végétales (figure 4.8). Les pages sont parfois si « bourrées » — pour reprendre le terme forgé par Gaston Ferdière⁶⁶ — que plus une marge, un blanc ne subsistent (figure 4.9).

⁶⁵ Jenny, *op. cit.*, p. 942.

⁶⁶ Par ce terme, Gaston Ferdière désigne une volonté (reconnue dans la production plastique des schizophrènes) de couvrir tout l'espace de la feuille, de la toile, etc. par des dessins ou des signes. Dans le bourrage, aucun blanc n'est laissé, aucune marge n'est vide. Voir à ce propos : Gaston Ferdière, « Le style des dessins schizophréniques : ils sont "bourrés" », *Annales médico-psychologiques*, vol. 106, no 1, 1948, p. 430-434.

Si ces dessins ne figurent rien de précis, ils ne sont pas non plus abstraits : ils « montrent d'exemplaire et brutale façon la discontinuité des états de conscience du sujet halluciné⁶⁷ ». De même, l'écriture mescalinienne, bien qu'hermétique, donne néanmoins à *voir* (plutôt qu'à lire) les troubles dont le poète se dit en proie (les vibrations, les chutes, les tourbillons, etc.)⁶⁸. Elle devient réellement « psycho-trope », comme l'explique Fintz :

L'écrire, « traduction graphique du vibratoire » est la seule trace possible de la transgression de l'esprit. [...] Dans ce contexte, l'écriture, tout autant que l'esprit, est une figure de l'inassimilable altérité : la transgression de l'esprit s'élucidant par un trans-fert dans l'insoumise écriture, cette dernière devient littéralement « psycho-trope », figure de l'esprit transférée dans l'espace littéraire⁶⁹.

Dans les dessins comme dans l'écriture, la ligne suit, comme pour un sismographe ou un électrocardiogramme, les modulations du sujet sous drogue. La lisibilité « véritable » (le fait, l'action de lire) est quasi nulle : on ne peut déchiffrer, dans le cas de l'écriture mescalinienne, que quelques mots et encore... Aussi, pour Michaux, ce « texte primordial » peut non seulement être déchiffré, mais encore est-il plus parlant, plus révélateur que ne le serait quelque autre écrit :

Dans la seule scription des trente-deux pages reproduites ici sur les cent cinquante écrites en pleine perturbation intérieure, ceux qui savent lire une écriture en apprendront déjà plus que par n'importe quelle description. (MM, p. 13)

Dans les dessins, nous nous trouvons davantage dans le graphique que dans la graphie. Mais les soubresauts, les hésitations, les emportements ressentis par le poète sous l'effet de la mescaline ne sauraient malgré tout être rendus plus « lisibles » : révélés,

⁶⁷ Halpern, *Henri Michaux. Le laboratoire du poète*, op. cit., p. 299.

⁶⁸ Smadja, op. cit., p. 222.

⁶⁹ Fintz, op. cit., p. 132.

rendus visibles par ces traits erratiques, ils arrivent même à nous en dire « presque plus que l'expression littéraire⁷⁰ ». Écriture ou dessin mescalinién, le déchiffrement s'effectue sur le plan de l'éprouvé : il s'agit d'une traduction brute qui fait davantage « ressentir » que comprendre.



Figure 4.1 – Exemple d'écriture mescalinién tiré de *Misérable Miracle*

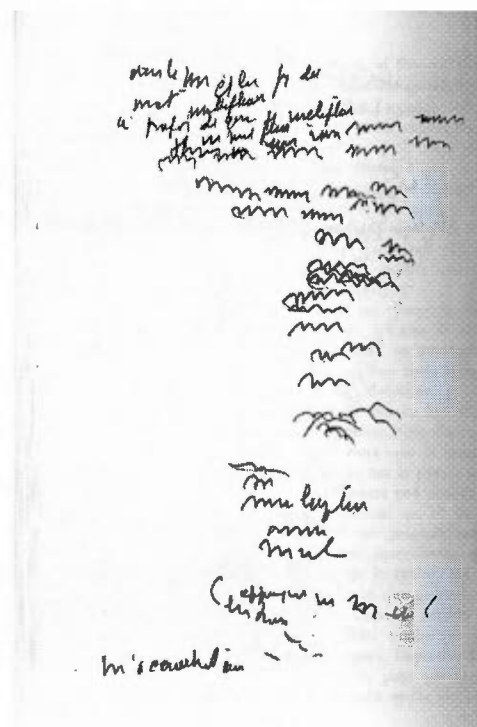


Figure 4.2 – Exemple d'écriture mescalinién tiré de *Misérable Miracle*

⁷⁰ Smadja, *op. cit.*, p. 222.

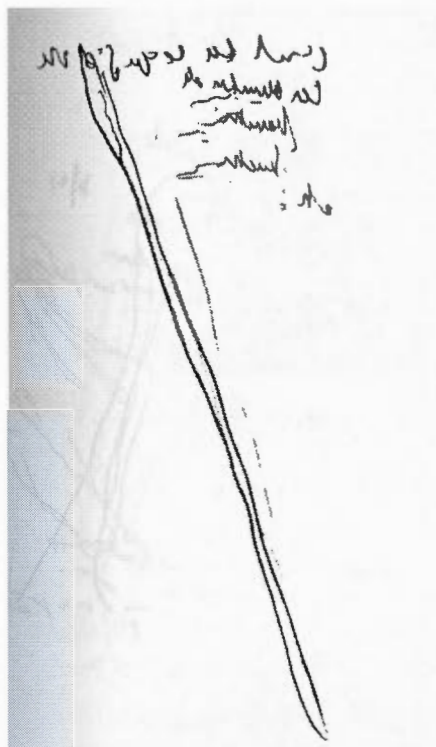


Figure 4.3 – Exemple d'écriture
mescaliniennne tiré de
Misérable Miracle

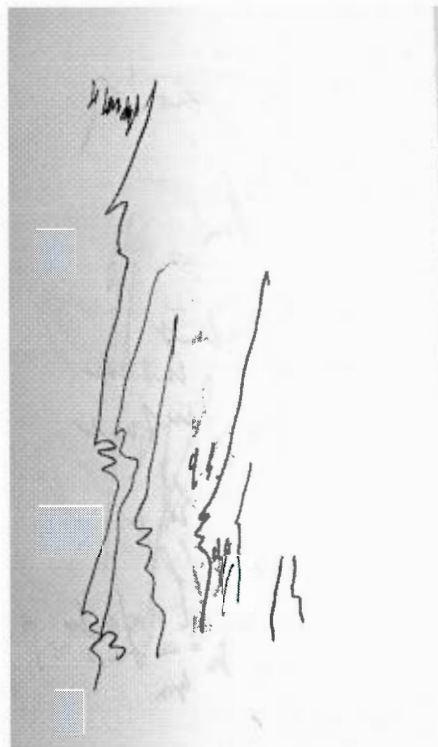


Figure 4.4 – Exemple d'écriture
mescaliniennne tiré de
Misérable Miracle

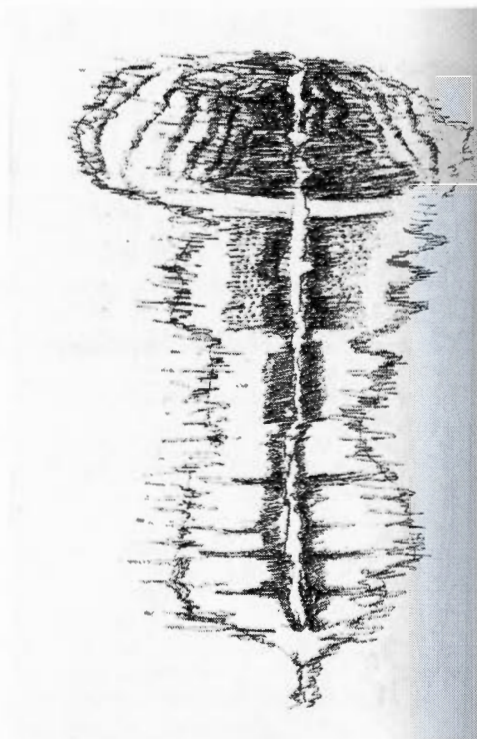


Figure 4.5 – Exemple de dessin
mescalinen tiré de
Misérable Miracle



Figure 4.6 – Exemple de dessin
mescalinen tiré de
Misérable Miracle

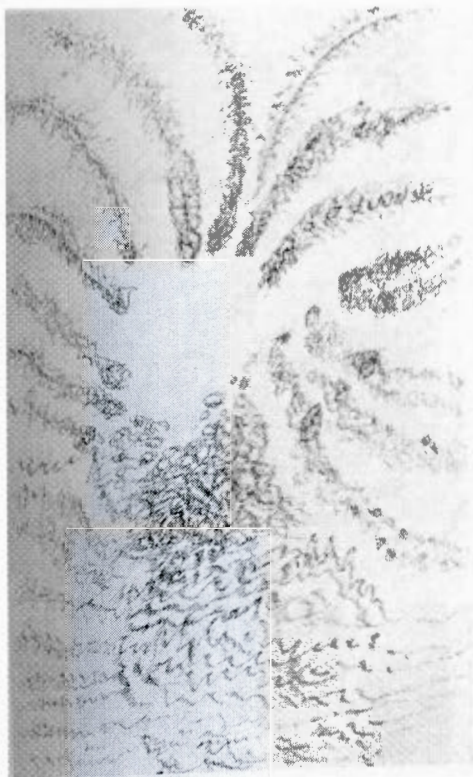


Figure 4.7 – Exemple de dessin
mescalinen tiré de
L'Infini turbulent

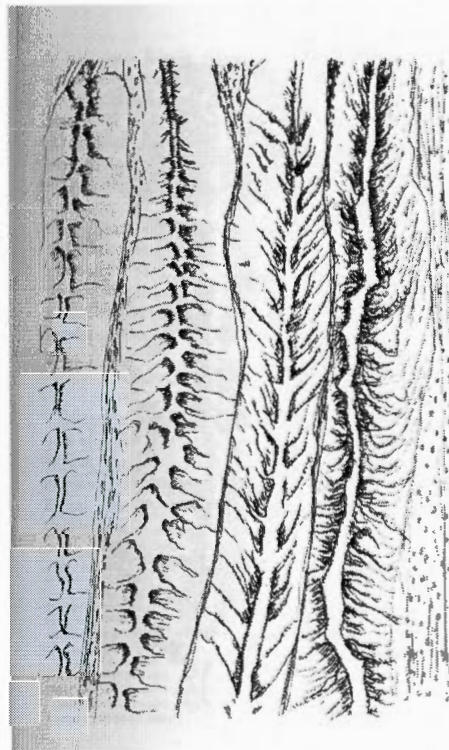


Figure 4.8 – Exemple de dessin
mescalinen tiré de
Misérable Miracle

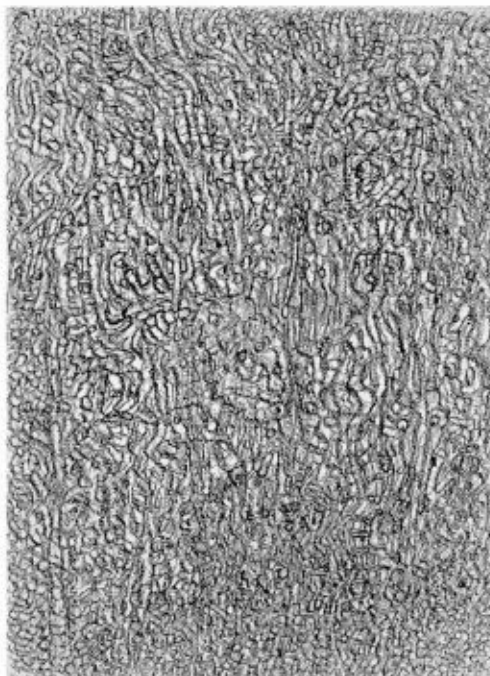


Figure 4.9 – Exemple de dessin
mescalinen, 1959

2.2 Écriture sous influence

Marie-Claude Dumas reconnaît, chez Michaux, deux temps de l'écriture sous drogue : l'envahissement et la ressaisie :

Il faut distinguer deux temps dans l'expérience. D'abord les heures vécues dans le plein de la drogue : parole intérieure, vision intérieure se succèdent et s'allient à un rythme tel que les dessaisies l'emportent sur la saisie. Cependant, dans sa lutte, Henri Michaux tente de consigner un mot, de suivre les sinuosités des lignes. De ces heures-là, il ne rapporte donc que peu de témoignages directs (ou du moins des témoignages limités comme le sont certaines images dans *Misérable miracle*). Le moment qui suit l'expérience d'aussi près que possible donne lieu à une ressaisie

partielle, à une reconstitution soutenue par les impulsions gestuelles, graphiques et scripturales⁷¹.

De l'envahissement, l'écriture mescaliniennne, dont nous venons de parler, témoigne de façon éloquente. La ressaisie nous apparaît comme un moment plus diffus, moins intense : c'est dans cet instant que l'écriture advient. Pour la différencier de l'écriture au moment même des perturbations (que nous avons nommée jusqu'ici écriture sous drogue), nous la désignons comme une « écriture sous influence ». Ce terme marque l'action du psychotrope sur l'écriture. Mais il souligne également l'ascendant persistant que le texte et l'expérience exercent l'un sur l'autre. Entre le temps de la consommation et celui du récit rendu s'établit une continuité, un mouvement qui appelle à considérer l'écriture de la drogue comme un processus qui, dès l'absorption d'une substance psychotrope, convoque, appelle l'écriture.

2.2.1 Perte de contrôle

L'écriture sous influence se traduit par une perte de contrôle : Michaux se voit en quelque sorte dépouillé de sa condition (et de ses facultés) de poète. L'écriture — poétique ou, de façon plus générale, la création — est innovation, invention, ingéniosité. Le poète travaille la langue comme un orfèvre ses bijoux; il s'agit de la révéler, de l'exposer dans sa beauté particulière. Dans la mescaline, l'ingéniosité et la créativité sont annihilées; le poète est rabaissé au rang de « mauvais compositeur » :

je me mets à employer les topiques de développement les plus éculés et de la façon la plus niaise, la plus systématique, à enligner les antithèses faciles, les énumérations plus faciles encore [...] tout ça — stupide travail d'écolier — se met à défiler devant moi, qui n'en crois pas ma tête. (MM, p. 37-38)

⁷¹ Marie-Claude Dumas, « "Une sorte de folle rhétorique". Sur quelques usages de la langue dans la drogue », chap. dans Mathieu et Collot (dir. publ.), *op. cit.*, p. 258.

Ordinairement sûr des mots à employer, choisissant librement parmi l'inventaire abondant de la langue et ordonnant le tout selon son inspiration, le poète se trouve désormais désarmé, désemparé. Écrire un simple mot lui demande des efforts considérables :

J'écris vivement un mot. C'est lui, et ce n'est pas lui. Je vois que ce n'est pas lui. J'ai dû me tromper de lettres. Mais à quel endroit? Ça ne se présente pas comme ça devrait. Je vois qu'il s'en faut de beaucoup que ce soit le mot, mais je n'arrive pas à distinguer, à trouver dans ce qui globalement se présente de travers le lieu précis des fautes. Pourtant, je ne veux pas partir d'une base de départ si défectueuse. Enfin, ça s'éclaire. Le mot, ressemblant et à la fois dissemblant, est redevenu après tâtonnements et déplacement de lettres, le mot exact — et « ddéficile » devient après recherches laborieuses, un « difficile » ordinaire. (GEE, p. 73-74)

Il est éloquent que le mot que Michaux n'arrive pas à écrire soit justement « difficile »! Plus encore, nous remarquons que ce qui s'avère ici difficile, c'est la combinaison des signes graphiques : les lettres, plus petites unités de la langue, se dédoublent, permutent pour, au final, subvertir le mot — le signe. La drogue s'attaque à la source du langage pour mieux faire dérailler le système tout entier.

L'écriture demande de la cohérence, de la structure, de l'attention; elle nécessite de plus d'effectuer un travail de réflexion et de critique, souvent au moment même de la rédaction. Écrire constitue une tâche qui, si elle vise la progression (surtout dans la description et l'explication, où il s'agit de suivre le propos), se compose pourtant de différents moments de va-et-vient, de rupture, de rature, de reprise. Or, dans la drogue, la vivacité des idées et des sensations, les turbulences qui emportent le poète font que l'écrit n'est plus que brisure et déséquilibre, interdisant toute progression : « Corrections : impossible. Rendre les interdépendances : impossible. Changer de cap : impossible. » (GEE, p. 44) Jérôme Roger parle d'une écriture du « défaire » qui « conduit

à mettre ratages, "erreurs", "redoublements" et "trous" au cœur même de la création⁷² ». En effet, l'écriture sous influence est faite de perturbations. Le langage constitue une opération discriminatoire qui conduit le sujet parlant (ou écrivant) à choisir le mot juste, parmi tous ceux disponibles. Ici, l'opération échoue; les choix sont multiples et simultanés, les signes sont pris pour ce qu'ils ne sont pas, la justesse fait place à l'aléatoire.

Aussi la tentative d'écriture se transforme en un déferlement ininterrompu, un embrouillamini de mots sans liens, sans cohérence. Les phrases s'accumulent ou encore s'unissent en un seul long énoncé, parfois difficile à suivre tant le rythme est irrégulier ou distendu. Car Michaux ne se contente pas de décrire ces difficultés; il nous les donne à lire :

Chevauchements, répétitions [...] décalages, dépôts juxtaposés de petits bouts disparates, avec ma préoccupation centrale qui s'y poussait comme elle pouvait, mal à propos, inintelligiblement, voilà ce qu'était et bien d'autres choses encore, la longue phrase presque ininterrompue, faite de bric et de broc, se rapportant à des réflexions différentes arrêtées à mi-phrase, se chevauchant, qu'il eût été trop compliqué de vouloir corriger sur-le-champ. (GEE, p. 40-41)

Les chevauchements, les répétitions, le bric et le broc énumérés par le poète sont également les matériaux qui composent cette dernière citation, exposant du fait, par le redoublement de l'exprimé dans l'expression, l'emballement de l'écriture sous influence.

⁷² Roger, *op. cit.*, p. 13.

2.2.2 Dérive

L'écriture sous influence s'apparente à une décomposition; le poète est dépossédé de son savoir-faire. Ce qu'il veut dire lui échappe; ce qu'il désire écrire fuit, bifurque. Il n'a plus le contrôle qu'il possède normalement sur les mots, les phrases :

Des mots. Pas ceux que je voudrais. Pas comme je voudrais. Pas reliés comme il faudrait. Pas dans l'ordre qui conviendrait. Ne formant de la phrase recherchée qu'un bout, que des bouts, des membres. (GEE, p. 37-38)

Homme de lettres qui ne peut plus écrire : l'acte d'écrire s'effectue, mais sans qu'il y ait réellement *écriture*. Les efforts du poète pour composer, rédiger, se révèlent futiles :

Après une pause, je reprends l'écriture et reviennent les mots, régulièrement comme, sortant d'un robinet, un goutte à goutte d'eau qui serait un peu lente à tomber, et tout le temps qu'arrivent les mots, voyant bien que ce qui atterrit sur la feuille n'est pas, ne peut pas être conforme à mon dessein, je lutte pour rectifier, pour remettre sur le rail, mais c'est autant d'efforts, pareils à ceux que sur une route en réfection ferait un ouvrier qui, muni seulement d'une plume d'alouette, chercherait à retourner les pavés. (GEE, p. 37-38)

Au fond, le poète prend les traits de la mescaline qui, elle-même, « développe niaisement » : « Primaire, minus, gâteuse. Liée au verbal, elle rédige par énumération. Liée à l'espace et à la figuration, elle dessine par répétition. Et par symétrie (symétrie sur symétrie). » (MM, p. 65) L'intoxication est également poétique : elle « empoisonne » le poète, endort sa faculté « écrivant » et dissout sa volonté de dire :

Comment dire cela? Il aurait fallu une manière accidentée que je ne possède pas, faites de surprises, de coq-à-l'âne, d'aperçus en un instant, de rebondissements et d'incidences, un style instable, tobogganant et babouin. (MM, p. 14)

Son rôle se réduit à celui de simple transcritteur de mots jaillissants; l'écriture sous influence s'apparente en quelque sorte à une écriture automatique lorsque Michaux dit « commence[r] à écrire presque sans [s]'en douter, sans y réfléchir, occupé à la transmission, ces mots, pourtant bien significatifs, mais qu'[il] ne reconna[ît] pas » (MM, p. 121). Il devient non seulement inapte à écrire, mais encore *absent* de l'écriture :

[...] c'est toujours quelqu'un qui les [mots] fait s'unir, les fait servir, c'est quelqu'un à qui ça plaît, qui en est l'auteur, au moins l'arrangeur. Ce « quelqu'un », ici, ne peut plus faire cela. Il voit qu'il conviendrait d'infléchir, de conduire, d'aiguiller, de préparer, de justifier, d'introduire, etc., tout ce qu'il n'aurait jamais cru qui entre dans le moindre « exposé », afin qu'il y ait ensemble. Mais quelqu'un qui présentement sache faire cela, introduire, rapprocher [...], éclairer les relations des idées entre elles... manque. (GEE, p. 42-43)

L'écriture s'apparente à une dérive : le poète s'écarte inexorablement de ce qu'il veut exprimer, du sens recherché :

Je dérivais incessamment. Un nageur, déporté par un puissant courant transversal, parfois malgré sa brasse régulière se trouve pareillement entraîné loin de la rive à atteindre. Moi, non seulement je m'éloignais de la rive, mais je la perdais de vue, j'en apercevais une autre dont pareillement je ne sais quoi m'éloignait, jusqu'à – et vivement – me la faire perdre de vue, une autre se présentait, je voulais m'y diriger, cependant mes mouvements mêmes m'en éloignaient, je la perdais de vue, une quatrième apparaissait, dont voulant m'approcher je m'éloignais et c'est quatre, cinq rives, c'est dix rives, douze rives, je ne sais combien de rives dont j'étais successivement repoussé. (GEE, p. 141)

Le poète sous l'influence de la drogue prend les traits d'un perpétuel naufragé qui ne peut retrouver son île, sa terre. Il erre, renversé par une vague, rejeté sur quelques côtes inconnues pour être emporté de nouveau. Un lien peut ici être esquissé avec les trois métaphores qui, selon Brigitte Ouvry-Vial, représentent les positions de Michaux dans l'expérience d'écriture de la drogue : le remorqueur (*tugboat*), qui symbolise l'entreprise d'externalisation, le matériel brut (intérieur) devant subir l'épreuve de la verbalisation (extérieur); le nageur, qui consiste en une position intermédiaire entre les

pôles de la pensée et de l'écriture; le plongeur, qui incarne les mouvements ascendants et descendants (une alternance immersion-émergence, un état de chute constamment renouvelé) du geste d'écriture — mais aussi du poète dans l'écriture et dans l'expérience⁷³.

2.2.3 Attaque et destruction

À l'image de la mescaline « inharmonieuse » (MM, p. 15), « démolisseuse » (MM, p. 65), « macaque » (MM, p. 86) et « schizo » (MM, p. 131), l'écriture sous influence se fait frénésie, affolement et même violence. Celle-ci est dirigée vers le poète; assailli, il s'exclame : « Trop! Trop! Vous m'en donnez trop! » (MM, p. 121) Mais l'attaque est aussi menée contre l'écriture. Le texte primordial évoqué plus haut l'illustre bien : « La drogue voue l'écriture à la déliquescente, elle s'attaque à la matérialité même des phrases, mots, lettres qu'elle effiloche, coupe, réduit en fumée⁷⁴. » L'écriture, au contact de la drogue, est carrément pulvérisée :

Je commençais un mot, et tandis que je cherchais les suivants [...] avant la prochaine grêle [...] vlan! annulé! la grêle tombait sur les quatre ou cinq lettres d'un mot non achevé et qui ne le serait jamais [...] (CPG, p. 164-165)

La destruction des mots laisse le poète sur des incomplétudes. À lui de recoller les morceaux, de refaire sens (dans l'après; sur le moment, Michaux le dit plus d'une fois, c'est une entreprise vouée à l'échec).

⁷³ Ouvry-Vial, *Henri Michaux's Poetics*, op. cit., p. 218-219.

⁷⁴ Anne Brun, op. cit., p. 69.

Véritable « travail de Sisyphe » (GEE, 41), l'écriture s'épuise à vouloir suivre le rythme et l'orientation mescaliniens, effrénés et irréguliers. La tâche apparaît irréalisable :

Les difficultés insurmontables proviennent de la vitesse inouïe d'apparition, transformation, disparition des visions; de la multiplicité, du pullulement dans chaque vision; des développements en éventail et en ombelles, par progression autonomes, indépendantes, simultanées (en quelque sorte à sept écrans); de leur inémotionnel; de leur apparence inepte et plus encore mécanique : rafales d'images, rafales de « oui » ou de « non », rafales de mouvements stéréotypés. (MM, p. 15)

Écrire sous drogue se présente comme une mission impossible à mener. L'écriture, d'ailleurs, finit parfois par s'éteindre : « À partir d'un certain moment (j'avais repris de la pâte), écrire est devenu de plus en plus difficile, n'a plus été possible. » (GEE, p. 47) Subsistent des bribes, des miettes qui, malgré leur apparente inconsistance, comptent : « Il faudra se contenter de quelques notes par-ci par-là, précieuses tout de même... » (CPG, p. 67) Car bien qu'elles soient lacunaires, fragmentaires ou éclatées, ces notes reconduisent aux phénomènes qu'elles ont tenté de cerner et dont elles sont, en même temps, issues. Elles redessinent l'expérience, la ravivent, même imparfaitement :

Posément je poursuis, émettant des mots imparfaits que ne conviennent que peu, que très peu, ou pas du tout, mais dont je dois penser sans doute que, puisqu'en quelque façon ces vingt ou trente chaînons que sont mes bouts de phrases sont rattachables à « l'évènement », ils pourront bientôt, eux ou les suivants, m'y rattacher ouvertement, et me ramener au souvenir recherché. (GEE, p. 39)

Alors qu'il n'y a pas encore de travail d'écriture entamé — entendons par là la mise en texte —, l'écriture sous influence s'inscrit déjà dans « l'à rebours », dans l'après : l'expérience à peine faite, les notes, déjà, sont à rechercher un souvenir pâlit, une image effacée. Les traces de l'écriture sous influence sont les matériaux insuffisants, mais primordiaux qui serviront à la mise en texte de l'expérience.

2.3 Le protocole expérimentiel

Les difficultés éprouvées par Michaux alors qu'il tente de capter et en même temps de transcrire les phénomènes psychotropes pourraient faire penser que c'est la méthode qui achoppe. Se présenter devant la drogue armé d'un pauvre crayon manquerait de rigueur. En ce sens, la rédaction d'un protocole (plutôt qu'une notation plus ou moins précise) deviendrait une solution à la saisie de l'expérience par l'écrit. Le protocole a l'avantage de situer clairement les circonstances et le déroulement de l'expérimentation. Il indique les doses absorbées, décrit ce qui se produit, fait le décompte du temps écoulé, etc. Le protocole expérimental « idéal » permettrait de *tout* consigner, pour rendre compte de l'expérience *totale*. Bien sûr, un tel protocole est impossible à tenir. Il demeure cependant que ce sont là les visées de Michaux : retracer, dans ses détails, le moment sous drogue.

La distance qui s'immisce déjà dans l'écriture sous influence entre le texte et ce moment n'est pas levée par le protocole, mais déplacée. La distance chez Michaux résulte en partie du dédoublement de sa position, « à la fois pris dans l'expérience *et* tâchant d'en tirer des conclusions⁷⁵ ». Dans le protocole, il n'y a pas dédoublement, mais distanciation. La rédaction d'un protocole repose sur l'objectivité et la neutralité de celui qui écrit : il s'agit de considérer les phénomènes psychotropes, de les consigner en s'abstenant de prendre part à ce qui se déroule. Cela nécessite qu'un *autre* écrive — et alors ce qui gagne en objectivité perd forcément en substance, en profondeur — ou alors que par détournement (les notes d'un témoin, un enregistrement, une captation

⁷⁵ Ouvry-Vial, « "Le vieux jumelage de la pensée et de la parole" », *op. cit.*, p. 161.

vidéo, etc.), l'expérimentateur complète et augmente, (tout de suite) *après* l'expérience, le protocole.

Les deux protocoles parus en 1998 dans la revue *L'Infini* montrent justement deux notations bien différentes. Le premier (cité précédemment) est rédigé par les psychiatres de Sainte-Anne devant qui Michaux expérimente la mescaline. Le second est écrit par Michaux, lors d'une séance en solo. Leur publication côte à côte laisse l'impression que les deux types de consignation se complètent (même s'il ne s'agit pas de la même expérience). Les annotations des psychiatres rapportent les paroles de leur sujet d'expérience sur ses réactions et ses réflexions⁷⁶, donnent des indications sur son état et ses gestes⁷⁷ et précisent les symptômes reconnus⁷⁸. Les notes de Michaux sont plus près de ses sensations, de ses perceptions intimes :

Les bruits se rapprochent, je suis aux aguets et en même temps je prends conscience de la distance qui me sépare de la rue; mes murs deviennent plus hauts, et ce n'est pas une porte mais un millier de portes qui me séparent de la sortie et que je ne pourrais franchir. Je me sens comme évanouie⁷⁹, je me sens comme

⁷⁶ « J'ai tout le temps envie de faire un geste pour désigner. C'est fini quand j'ouvre les yeux. Ce n'est pas assez envoutant. C'est précédé de quelque chose qui est une mise en mouvement. Je suis un peu gêné — comme une drogue qui ne me convient pas... qui est trop bonne pour moi [...] » « Ma pensée est très fugace. On n'arrive pas à imposer à la volonté... Le phénomène vous conduit à la contemplation et non à l'analyse. Ma nature serait plutôt portée à écrire. » Michaux, « 14 h 07 », *op. cit.*, p. 12 et 14.

⁷⁷ « mydriase ±/[...] Pouls : 84/Impression de résolution musculaire. » (*Ibid.*, p. 11) « (Voix empâtée/Gestes) [...] (Cherche ses mots) » (*Ibid.*, p. 12) « Tapote le dossier du divan./Soupire — rires — écrit. » (*Ibid.*, p. 15)

⁷⁸ « —Asthénie

— Désintéressement de l'ambiance. » (*Ibid.*, p. 18)

⁷⁹ En cet endroit et en quelques autres dans ce protocole, Michaux féminise le participe passé qu'il emploie. Dédoublement sexuel, crise identitaire? se demande Philippe Sollers dans une entrevue au cours de laquelle il revient sur la publication de ces protocoles. Si la raison de ce passage au féminin n'est pas claire, elle apparaît à tout le moins fascinante chez un poète qui a délibérément mis sa subjectivité à l'épreuve de la drogue. (L'entrevue de Sollers est disponible en ligne : http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=654.)

somnambule — j'écris et « je » n'écrit⁸⁰ pas, « je s'évanouit », « je » est mal, « je est dans la petite pièce du fond et appelle au secours [...]»⁸¹

Par ce rapprochement (créé par un choix éditorial), nous pouvons lire à la fois l'impression que le sujet de l'expérience laisse sur les autres et les impressions qu'il a (de) lui-même.

2.3.1 Trous dans le protocole

Nous rapprochons ici l'expérience de Michaux de celle de Benjamin qui, dans *Sur le haschich* a rassemblé plusieurs protocoles expérimentaux. Les protocoles sont écrits par Benjamin lui-même, mais aussi par des co-expérimentateurs; tous participent aux expériences, tenant tantôt le rôle de l'observateur (et consignateur), tantôt celui de l'expérimentateur (parfois combinant les deux). Cet éclatement des points de vue⁸² sur l'expérience tend à combler les pertes inhérentes à l'écriture sous influence : souvent plus d'une personne rédige un protocole sur une même expérience, rendant par là compte de diverses dimensions susceptibles, si on les rapproche, de décrire le plus fidèlement et précisément possible la séance menée. D'ailleurs, on s'aperçoit vite, à la lecture des protocoles de *Sur le haschich*, que de l'un à l'autre, des éléments diffèrent : l'un complète ce que l'autre ne faisait qu'évoquer, certains apportent carrément de nouvelles informations qui, sans cette autre appréciation de l'expérience, nous demeureraient inconnues. Par exemple, il existe deux protocoles de l'expérience du 14 janvier 1928, l'un écrit de la main de Ernst Bloch, l'autre rédigé par Benjamin. Dans le premier, nous pouvons lire : « *De nouveau fort sentiment d'être sur la mer. Les phases :*

⁸⁰ Après s'être féminisé, le sujet passe à la troisième personne.

⁸¹ Henri Michaux, « 2 heures 20 », *L'Infini*, no 61, 1998, p. 19.

⁸² Dans le texte, les parties du protocole écrites en caractère romain sont de Benjamin; celles écrites en italique proviennent des autres participants. Cette différenciation permet de facilement comparer les versions.

*le voyage sur la mer, la vie dans la cabine : c'est pourtant tout à fait clair, c'est le monde vu à travers une vitre*⁸³. » Dans le second, nous comprenons que la remarque qui vient après les deux points (« c'est pourtant tout à fait clair ») consiste en une précision faite à la suite d'une question posée par Bloch : « Les phases : le voyage sur la mer, la vie dans la cabine. (Bloch demande : comment cela?) C'est pourtant tout à fait clair, c'est le monde vu à travers une vitre⁸⁴. » Les conclusions des deux protocoles diffèrent aussi. Celui de Bloch mentionne :

En conclusion : je sors par une soirée de mai de mon château à Parme. Je marche avec une telle légèreté, avec une telle délicatesse, le sol est de soie. À moi : restez encore un moment identique! (Lors des adieux.) Additif: lorsque le Dr Fränkel veut noter quelque chose : « Ah, à présent je retourne dans le parc du château où je note chacun de mes pas⁸⁵ ».

Le protocole de Benjamin ajoute à ces dernières phrases plusieurs autres remarques, donc celles-ci :

De même à Fränkel : Comme vous êtes sorti, la punition intervient maintenant : vous revenez tout à fait métamorphosé. Je heurte maintenant à chaque instant le plafond qui est incroyablement mince. Donc un élan vers l'état de veille. Tombe de nouveau dans l'escalier, avec plaisir. Une éclaircie se fait jour. [...] La mort comme zone qui entoure l'ivresse. [...] Mourir a un caractère autrement impératif que la dernière fois. Vapeur sortant de la terre. Degré intermédiaire. L'ivresse gagne en clartés. Élément chthonien. [Nous] ai vu descendre un escalier; et nous avons l'air d'être en quelque sorte sous terre⁸⁶.

⁸³ Benjamin, *op. cit.*, p. 22.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 28-29.

Aussi le protocole permet-il de « sauver » des morceaux bruts de l'expérience. Un exemple éloquent consiste en ces différentes phrases, dans le chapitre 6⁸⁷, données en vrac et encadrées par des guillemets. Il s'agit de paroles prononcées par l'expérimentateur en cours de séance :

« Grotte creusée à la scie à chantourner », « nez en forme de scie à chantourner » [...] « Ivresse de petits chevaux, ivresse de pavé » [...] « Situation de boîte », « les images veulent enfermer l'homme dans une chambre isolée, il faut alors qu'il pénètre en elles. » [...] « Flocons de neige... têtes d'ébouriffé (*sic*)... infantile. » [...] « Les images veulent seulement s'écouler, tout leur est égal. » « Le souvenir est un bain⁸⁸ »

Dans l'écriture sous influence de Michaux, de telles phrases rescapées sont rares⁸⁹. En certains endroits, le poète évoque ses annotations (« Dans mes notes écrites sur le moment, c'est plein de superlatifs », MM, p. 82), les cite à l'occasion : « Pourtant, tout au long de ces heures inouïes, je trouve, dans mon journal, ces mots, écrits plus de cinquante fois, gauchement, difficilement : *Intolérable, Insupportable.* » (MM, p. 16) Les passages qui traitent des difficultés de l'écriture sous influence sont pour leur part le résultat d'un travail d'écrivain; si elles tendent à rendre les troubles, c'est davantage par imitation que par reproduction.

Toutefois, le protocole ne lève pas le problème des omissions et des pertes. Les phrases émises par l'expérimentateur, d'ailleurs, sont elles-mêmes des instants choisis et consignés par l'auteur du protocole⁹⁰ qui, vraisemblablement, n'a pas *tout* noté (pour

⁸⁷ Qui présente le protocole de l'expérience du 7-8 juin 1930.

⁸⁸ Benjamin, *op. cit.*, p. 68-69.

⁸⁹ Précisons qu'elles composent la matière des premières pages du chapitre III de *Connaissance par les gouffres*, « La mescaline et la musique » et d'une partie du chapitre IV du même livre, « Tapis roulant en marche » (nous reviendrons sur cette dernière partie plus loin dans ce chapitre).

⁹⁰ Dans le protocole paru dans *L'Infini* et qui est rédigé par les psychiatres, il semble en effet que ces derniers choisissent de noter certains gestes, certaines paroles ou certaines réactions plutôt que d'autres. Par exemple, ils transcrivent parfois de longs passages : « — Je ne suis plus un être

des raisons pratiques ou alors par choix); auquel cas nous aurions droit à un long et fastidieux texte qui reconstituerait toutes les paroles, les gestes, les réactions, etc. de l'expérimentateur. Dans l'extrait cité, nous trouvons des énoncés distincts les uns des autres et souvent ponctués de trois points qui marquent la discontinuité du discours tenu par l'expérimentateur, mais également la brisure instituée par l'écriture qui se base sur une sélection (consciente ou non) des phrases prononcées.

De plus, les protocoles de Benjamin et de ses acolytes montrent de façon encore plus flagrante divers « trous » dans le compte rendu expérientiel. Soit qu'en certains moments, la chaîne des idées se perde (« Ainsi commença un enchaînement de pensées que je ne sais plus constituer⁹¹. ») ou encore qu'une rupture se glisse dans le texte : « (Une petite lacune ici dans le protocole⁹².) » Les parenthèses dans la dernière citation paraissent souligner et circonscrire le vide qui s'immisce dans le protocole. Ailleurs, c'est l'expérimentateur lui-même qui demande l'arrêt de la notation : « [...] à ce moment-là il a été énergiquement fait interdiction à l'auteur du protocole de prendre des notes⁹³. » Il semble que tout ne doive pas être révélé; une pudeur demeure, une réticence à s'exposer totalement. Certaines choses ne franchissent pas la frontière de l'expression.

humain, mais une sorte de matière psychique, fluide, sur laquelle des X s'exercent. Vous êtes assis comme quelqu'un à qui il convient d'être assis. Moi, pourquoi suis-je étendu? Votre singularité m'apparaît plus grande que la mienne. Pour moi, c'est réglé momentanément. C'est agréable. Un véritable traitement. » (Michaux, « 14 h 07 », *op. cit.*, p. 15.) En d'autres moments, ils se contentent de notations parcellaires : « Quand on lui parle de souvenir, il nous parle de poisson qu'il a vu. C'est un poisson avec 2 dents, etc. » (*Ibid.*, p. 16)

⁹¹ Benjamin, *op. cit.*, p. 51.

⁹² *Ibid.*, p. 69.

⁹³ *Ibid.*, p. 77.

2.3.2 Les marges : entre texte primordial et protocole

À y regarder de plus près, les notes qui apparaissent dans les marges des deux premiers volumes du corpus mescalinen rappellent le protocole expérimental. Michaux les présente comme une stratégie d'écriture utilisée pour donner au lecteur l'impression des troubles causés par la drogue, notamment les changements et les chevauchements d'idées :

Dans ce livre la marge occupée plus par des raccourcis que par des titres, dit très insuffisamment *les chevauchements*, phénomène toujours présent dans la Mescaline [...] On n'a pas utilisé d'autres « artifices ». (MM, p. 14-15)

En plus de fournir, comme le protocole, des indications sur les doses, la durée et les circonstances⁹⁴, les annotations marginales agissent comme des réminiscences encore vives de l'expérience. Cela est vrai lorsqu'elles reprennent comme en écho un mot, une formule présente dans le corps du texte : « Rafales, petites rafales d'un blanc violet » se voit repris de la sorte dans la marge : « Rafales,/rafales » (IT, p. 58). La reprise, la répétition nous replongent dans le moment sous drogue. Ce l'est peut-être encore davantage lorsque la marge donne à lire un énoncé qui s'éloigne du texte. Par exemple, une note marginale de *Misérable miracle* mentionne : « Courez tout seuls, vous. » (MM, p. 139) Le texte parle bien d'une « terrible course » MM, p. 138) que Michaux doit mener en lui-même; mais la note fait mention d'un « vous ». Les personnes présentes auprès du poète à ce moment (un ami et un médecin) semblent incluses, dans l'annotation marginale, à la course dans laquelle la mescaline engage le sujet alors qu'ils en sont exclus dans le corps du texte. La marge retient — et expose — ce que le texte a rejeté.

⁹⁴ Par exemple, dans *Misérable miracle* : « Dans une chambre obscure après ingestion des $\frac{3}{4}$ d'une ampoule de 0,1 gr. de Mescaline. » (MM, p. 19) Dans *L'Infini turbulent*, on peut lire : « 12 h. 15. fin de l'ampoule. » (IT, p. 46) Parfois, Michaux précise aussi le type d'expérimentation qu'il mène lors de la séance : « L'expérience d'introduire des images dans les visions mescaliniennes. » (MM, p. 39)

Ce serait donc dans ces notes, à mi-chemin entre le texte primordial et le protocole, que la coïncidence entre le moment sous drogue et le texte serait la plus étroite. Et pourtant... Ici aussi, la correspondance échoue. Car les annotations marginales ne composent pas un texte en elles-mêmes; elles ne rendent que des bribes — et encore choisies, puisque Michaux a dû effectuer un travail de tri et d'assemblage. Même si elles nous fournissent des informations desquelles le texte nous prive ou qu'elles nous entraînent là où le compte rendu « officiel » ne nous amène pas, ces notes sont dépendantes du texte : par et pour elles-mêmes, elles ne détiennent qu'une valeur moindre. Certes, il serait possible de les lire en faisant abstraction du corps du texte; mais que vaudrait une telle lecture? En revanche, le texte peut tout à fait se passer des annotations marginales — les deux derniers volumes du corpus mescalinen, d'ailleurs, n'en comportent pas⁹⁵. Elles constituent une plus value, mais elles ne sont pas nécessaires.

Quoi qu'il en soit, et que l'on considère la question sous divers angles, le constat demeure le même : l'écriture sous influence se révèle en partie vaine, puisqu'elle repose sur d'incontournables et d'irrémediables pertes. Dès que le crayon se dépose sur le papier (ou peut-être même dès qu'il est soulevé), l'expérience commence à s'éteindre. L'écriture, même dans l'instant des phénomènes psychotropes, s'effectue dans un mouvement de recul toujours plus grand.

⁹⁵ Remarquons qu'un glissement des annotations marginales aux notes de bas de page (dont nous avons parlé précédemment, notamment en ce qui avait trait à la question du savoir) semble opérer dans *Connaissances par les gouffres* et dans *Les Grandes épreuves de l'esprit*.

3. RÉ-ÉCRITURE DE LA DROGUE

Ainsi, la mise en mots de l'expérience passe-t-elle nécessairement par la *ré-écriture*. Elle a pour but de rendre le texte de la drogue lisible (en fait, elle lui permet carrément d'exister), mais autorise également la récupération, par l'auteur, de son expérience :

Non pas deux fois, non pas trois fois, mais huit, neuf fois, j'ai dû reprendre le présent écrit, tant il était, tant il restait inexplicablement informe, relâché, détendu, « défait », privé de ce que je peux avoir de spontané, de réagissant, d'« à moi ». Vraisemblablement, il garde encore quelques marques de soumission que je n'ai pu lui retirer, soumis à l'histoire, devenu chroniqueur par manque d'indépendance et de combativité. (CPG, p. 52-53)

Duits considère la ré-écriture essentielle au sens où elle permet de différencier les témoignages qui « présentent un caractère spontané, hagard, discontinu » (PE, p. 23) des écrits issus d'un *travail d'écrivain*. Les premiers seraient selon lui de valeur moindre : portés vers le mimétisme, ils donnent lieu à des approximations et à des raccourcis. Les seconds, par leur attention accordée à la langue, aux descriptions et aux explications, rendraient *mieux* compte (c'est-à-dire plus efficacement, mais aussi plus fidèlement, malgré l'écart temporel entre l'expérience et le texte) de l'expérience.

L'idée de la réécriture a été évoquée par quelques critiques qui se sont intéressés aux textes du corpus mescalinen. Jérôme Roger voit ainsi l'expérience michaudienne de la drogue comme « une ascèse de l'écriture qui exige un travail de "traduction" et de réécriture sans précédent⁹⁶ [...] ». De même, Anne Brun considère l'écriture mescaliniennne comme « une expression de l'indicible qui rendra possible une réécriture ultérieure⁹⁷. » Seli Arslan, pour sa part, rejette l'idée de réécriture : s'il affirme que la

⁹⁶ Roger, *op. cit.*, p. 159.

⁹⁷ Brun, *op. cit.*, p. 72.

« véritable écriture » ne peut avoir lieu qu'après l'expérience⁹⁸, il refuse que l'entreprise menée par Michaux soit qualifiée de réécriture. Il serait selon lui plus largement question d'une écriture de la drogue. Par le choix de ce terme générique, il s'agit de signifier que les matériaux bruts dont dispose Michaux ne suffisent pas à « faire texte » :

Il existe bien un manuscrit sur lequel il peut se fonder, mais il ne lui procure pas la trame de son livre, ne lui permet certainement pas de conduire son raisonnement. Cette base manuscrite lui offre simplement l'opportunité de suivre des pistes, de retrouver des visions [...] de compléter ses souvenirs⁹⁹.

Nous l'avons vu précédemment, le commentaire d'Arslan s'avère juste. Michaux lui-même affirme clairement que ses notes prises en cours d'expérience ne sont pas intégralement retranscrites. Il doit effectuer un travail de relecture, de sélection afin d'assurer l'intelligibilité, mais aussi la transmission du texte « final » : « Dans mes notes écrites sur le moment, c'est plein de superlatifs (qui me travaillent), mais en l'air, ne se rapportant à rien, à aucune de mes pensées, et que dans mon livre j'ai dû laisser tomber : accrochés à rien. » (MM, p. 82) Cependant, cette façon d'aborder la question nous apparaît réductrice : elle ne prend en considération que le rapport texte primordial-texte publié qui, évidemment, montre un abîme entre ce qui a été saisi au moment de l'expérience et ce qui se trouve au bout du compte présenté dans l'ouvrage.

Nous proposons d'envisager l'ensemble de l'entreprise de mise en mots comme une ré-écriture et ce, non seulement en ce qui concerne le projet de Michaux, mais en ce qui a trait aux textes de la drogue en général. En somme, toute écriture de la drogue serait avant tout ré-écriture. Nous insistons sur le trait d'union, qui la différencie du terme « réécriture », qui désigne plutôt le fait d'employer des textes autres pour construire un nouveau texte propre (« réécriture » met donc en jeu les questions d'intertextualité, de polyphonie, etc.). Le tiret la distingue également de « réécriture », qui fait référence à

⁹⁸ Arslan, *op. cit.*, p. 153.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 154.

« rédiger de nouveau ». De plus, cette graphie cible et caractérise l'action de « revenir sur/à ». Nous voulons signifier par là le chemin à rebours effectué dans/par l'écriture : de l'éprouvé à l'exprimé, du visible au lisible. De même, désirons-nous montrer le balancement entre difficulté et nécessité d'écrire. En effet, les auteurs de la drogue paraissent portés par une volonté de dire qui transcende son apparente impossibilité. Cela implique de devoir rivaliser avec l'échec, le vide, l'inconnu. Chez Michaux, par exemple, cette volonté se traduit par l'image d'une lutte, d'une épreuve à surmonter. Une rapide compilation de quelques passages des textes mescaliniens montre en effet l'acharnement, la persévérance (l'obstination?) du poète¹⁰⁰ : « Certaines expériences *pourtant doivent être communiquées.* » (IT, p. 24); « *Plutôt essayer encore d'écrire. Il a tant de choses à rendre.* » (GEE, p. 96); « [...] *coûte que coûte, écrire, fût-ce dans le plus complet blanc.* » (CPG, p. 163); « [...] je me mets en *devoir* de noter le spectacle » (GEE, p. 37); « Je continue *néanmoins* à tracer, à apposer des mots [...] » (GEE, p. 38); « [...] elle [sa main] *allait de l'avant, moi décidé, ne lui permettant pas de repos.* » (CPG, p. 54)

Même quand l'écriture est entravée, empêchée, Michaux trouve moyen d'*écrire sans écrire* :

J'avais convenu avec moi-même [...] que les trous de sens je les marquerais avec des points, que l'arrêt de sens prolongé, je le marquerais d'un trait et la fin de l'arrêt d'un autre trait plus loin, que les arrêts de sens en profondeur seraient marqués de deux traits, enfin que les arrêts graves [...], j'essaierais quand même des les marquer de trois traits. Le temps de ces manques de sens serait marqué par un intervalle approximatif d'un centimètre pour une seconde [...] (CPG, p. 164)

Dans cette espèce de code morse inventé par le poète, nous voyons clairement se profiler la volonté de dire, d'écrire : plutôt que de freiner l'écriture, les difficultés sont investies, exploitées, afin, ultimement de re-trouver, de façon détournée, le chemin de

¹⁰⁰ Nous soulignons les termes qui mettent ces idées en évidence.

l'expression. Finalement, nous postulons que l'expérience non seulement conduit au texte, mais, peut-être encore davantage, lui donne corps, l'autorise, comme si la drogue, en vérité, était consommée *pour écrire*. Non pour stimuler l'imaginaire ou la créativité (Baudelaire, déjà, dénonçait cette fausse croyance), mais pour aller aux frontières de l'écrit, les traverser, les transgresser, pour parvenir à cette expérience d'écriture extrême. Arslan envisage les pôles de l'expérience et de l'écriture en continuité l'un de l'autre : « [...] l'expérience n'est pas limitée au "temps de la drogue" (des premières prises d'un produit à l'arrêt des perturbations expérimentales); elle se prolonge dans l'écriture¹⁰¹. » L'écriture ne se fait pas simplement trace, reviviscence de l'expérience; elle agit¹⁰², longtemps après que la drogue a été consommée, sur l'expérience. La drogue nous apparaît ainsi comme un pré-texte : l'expérience psychotrope semble motiver l'écriture; en vérité, elle la porte en elle-même l'écriture, la contient, comme en gestation — alors même qu'aucun geste d'écriture n'a encore été effectivement posé. En ce sens, ré-écrire ne signifie pas seulement « rédiger de nouveau », mais suppose également de considérer l'écriture comme un *acte nouveau*, qui permet de revivre l'expérience et qui ouvre sur un *nouvel espace expérientiel*.

Précédemment, nous avons mentionné le fait que Michaux est l'un des rares auteurs à écrire sous drogue (et à tenter d'en montrer les traces). Conséquemment, s'attarder à la question de la ré-écriture pourrait sembler vaine, puisque les auteurs tendent à soustraire ce travail à l'attention du lecteur; il faudrait envisager un travail de génétique littéraire qui dépasserait les visées de notre recherche. Cependant, nous

¹⁰¹ Arslan, *op. cit.*, p. 134.

¹⁰² Michel Collot parle, chez Michaux, d'une « parole poétique [qui] agit [l'auteur souligne] à sa manière, à la violence qui nous entoure ou nous assaille de l'intérieur » (Michel Collot, « La grande famille des souffrants », chap. dans Jean-Michel Maulpoix et Florence de Lussy (dir. publ), *Henri Michaux. Peindre, composer, écrire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 152). Le rapport à la douleur, à la souffrance est un thème récurrent dans l'œuvre du poète; il se dessine également dans le corpus mescalinen, où le sujet est décrit comme bousculé, tiraillé, déchiré par les attaques de la drogue. C'est en ce sens que nous nous permettons d'emprunter cette expression à Collot, pour la réinvestir dans notre propre propos. L'écriture agit sur l'expérience de la drogue, comme elle agit sur d'autres expérimentations faites par Michaux (la souffrance, la douleur); elle réalise ce qu'elle met en mots.

pensons que la ré-écriture est si profondément inscrite dans l'entreprise des auteurs de la drogue qu'elle transparaît du texte, même dépourvu de ses marques et vestiges.

Débutons avec celui qui les exhibe : Michaux, évidemment. Pour ce faire, nous proposons une analyse d'un chapitre particulier de *Connaissance par les gouffres*, « Tapis roulant en marche » qui, à notre connaissance, a été peu étudié par les critiques, surtout intéressés par le « caractère scientifique » du troisième volume mescalinen. Il constitue pourtant une illustration frappante du travail de reconstruction à l'œuvre dans la ré-écriture de la drogue.

Par la suite, nous verrons comment la ré-écriture transparaît des autres textes : chez Huxley, dans le rapport de la parole à l'écrit; chez Duits, dans la rédaction d'un autre texte; chez Baudelaire, dans la ré-écriture d'un texte autre; chez de Quincey, dans la récupération du biographique.

3.1 Michaux : un « tapis roulant en marche »

L'image du tapis roulant, qui sert de titre à Michaux (« Tapis roulant en marche ») pour la première partie du quatrième chapitre de *Connaissance par les gouffres*, nous paraît fort évocatrice. Elle rappelle le mouvement, l'enchaînement des idées maintes fois convoqué par le poète dans ses textes de la drogue. Mais le tapis roulant peut aussi nous faire penser au tapis volant; rapprochement significatif puisque cette partie traite plus spécifiquement du haschich, drogue dont les effets, aux yeux de Michaux, ont pu inspirer les contes orientaux : « [...] le sentiment d'être en l'air et léger [est] une des impressions propres au Haschich. L'histoire du tapis volant est une vieille réalité en Perse et en Arabie où le chanvre, depuis des siècles, fait planer dans les airs et parcourir

les cieux¹⁰³. » (MM, p. 98) L'élévation ressentie par le sujet se reflète ici sur l'écriture qui s'emporte, s'envole.

Il faut dire également que cette partie¹⁰⁴ détonne dans l'ensemble que constitue *Connaissance par les gouffres*. « Tapis roulant en marche » présente trois séquences, simplement intitulées « A », « B » et « C », qui consistent en des transcriptions de séances d'écriture sous influence. Le texte s'apparente plus au poème qu'à un exposé érudit : les phrases, réunies en petits paragraphes, font songer à des strophes ; les images par moments lyriques, ailleurs hermétiques, nous ramènent au poème ; la sensibilité évidente au son (au détriment du sens), les constructions verbales, l'éclatement syntaxique se rapprochent bien plus du discours poétique que scientifique. Et pourtant, il y a bel et bien une volonté derrière la transcription de ces séances d'écriture sous influence. Elle a toutefois moins à voir avec la science qu'avec la littérature. De fait, dans la partie suivante (« Derrière les mots. Tentatives d'analyse de quelques séquences »), Michaux reprend cesdites séquences pour essayer de retracer l'origine des images et des idées qui ont jailli de son esprit sur le papier, de remonter la chaîne signifiante afin d'exposer les mécanismes de l'écriture sous influence. Par conséquent, il se trouve à montrer comment se conduit la ré-écriture : par échantillonnage, montage, élaboration et étalement.

¹⁰³ Michel Hulin note la sensation d'élévation propre au chanvre et souligne qu'elle avait été relevée par Lewin, dans *Phantastica* : « Le haschich, par exemple, a une nette prédilection pour les scénarios ascensionnels. L. Lewin l'avait déjà noté : "... on peut aussi avoir l'illusion d'être soulevé dans les airs de telle sorte qu'on se cramponne en pensée à un arbre, ou bien qu'on plane et attend, plein d'angoisse, le moment de la chute." » (Hulin, *op cit.*, p. 151-152.) C'est toutefois à Michaux qu'il se réfère (il cite en note deux passages de *Connaissances par les gouffres*) lorsqu'il ajoute que le « thème légendaire du tapis volant n'a peut-être pas d'autre origine. » (*Ibid*, p. 152.)

¹⁰⁴ Et, ajoutons-nous, les premières pages du chapitre III, « La mescaline et la musique », qui prennent la même forme que le texte de « Tapis roulant en marche », c'est-à-dire celle d'une transcription de séquences de l'expérience — d'écriture. Cependant, nous ne pourrions nous y attarder.

Remarquons que la ré-écriture semble d'ores et déjà à l'œuvre dans le choix des séquences analysées et qui sont reproduites avant chaque paragraphe explicatif de « Derrière les mots ». En effet, Michaux ne considère que quelques extraits d'une séquence en particulier : en fait, ils appartiennent tous à la séquence A — et encore, il ne s'agit que de passages qui figurent dans les trois premières pages de celle-ci. Aussi Michaux exerce-t-il une sélection du texte sous influence qui lui servira pour la ré-écriture. De plus, nous pouvons remarquer que le poète ne recopie pas toujours fidèlement les extraits qu'il soumet à l'étude. Par exemple, ce qui se lit, dans la tentative d'analyse « Tenant à pleine main un anneau, fortement je serre, je serre » s'écrivait dans « Tapis roulant en marche » : « Tenant *fortement* un *grand* anneau *métallique*/je serre, je serre » (nous soulignons). De même, « Soudain précipice. En bouillonnant une eau torrentielle cascade au/fond d'un cañon » prenait initialement la forme suivante : « Soudain, précipice./En bouillonnant/une eau torrentielle cascade *dans le fond* d'un/cañon » (nous soulignons). Ces dissemblances, mineures il est vrai, pourraient être mises sur le compte de l'erreur de transcription. Mais nous pensons qu'il s'agit plus que de fautes d'inattention. À nos yeux, ces variantes entre les versions de « Tapis roulant en marche » et celles de « Derrière les mots » montrent que Michaux, déjà, ré-écrit le compte rendu de son expérience, ajoutant ou supprimant quelques mots, réaménageant la structure des séquences. Par là, il se dispense d'explication pour certains termes (par exemple, dans le premier extrait cité, l'adjectif « métallique » disparu évite au poète de retrouver et d'expliciter la sensation de saisir un objet de métal ou la raison pour laquelle l'anneau est fait d'un tel matériau) : aussi conduit-il la ré-écriture dans un sens précis, puisque les omissions et les modifications auraient forcément donné un autre texte que celui qu'il nous soumet. De même, l'ajustement des séquences tend à les rendre plus « conviviales » pour l'analyse comme pour la ré-écriture. C'est le cas des coupures (changement de lignes que nous illustrons par des barres obliques) présentes dans l'extrait original qui sont retranchées ou déplacées, composant de la sorte une ou des phrases moins saccadées, plus proches désormais du texte en prose que du poème.

3.1.1 Vitesse et répétitions : du rapport du corps et de la lettre

Dans la mescaline, Michaux parle abondamment de la vitesse, du rythme effréné de la drogue. Elle se retrouve également dans le haschich, comme en témoignent les séquences de « Tapis roulant en marche ». En effet, au tout début de la séquence A, nous lisons : « Je vais de l'avant, vite » (CPG, p. 93). Quelques lignes plus bas, la suite « vive, vive, vivacissime » (CPG, p. 93) — reconnaissons ici la formation d'un adjectif inédit¹⁰⁵, pratique courante chez Michaux, qui lui sert à marquer l'intensité des phénomènes — rappelle aussi l'enchaînement rapide des idées et l'allure excessive de la drogue. Dans la séquence B, le redoublement du mot « vitesse », placé en superposition¹⁰⁶, suffit à appuyer l'effet ressenti par le sujet. Dans le même ordre d'idées, les nombreuses répétitions (« Jaillissement. Les jaillissements l'ont provoquée/partout jaillissement/carrefours de jaillissements » (CPG, p. 101); « Chasse/la chasse reprend/à la chasse » (CPG, p. 111) soulignent le phénomène décrit tout en illustrant les reprises provoquées par la drogue. Ces répétitions entraînent souvent une insistance (« élévation/élévation extrême/élévation folle » (CPG, p. 94), qui augmente la sensation vécue ou l'idée communiquée. Dans un extrait de la séquence B, la réitération des mots « plus fort » traduit le phénomène d'amplification, mais sert aussi à une reprise de l'exprimé dans l'expression — ce qui ici se répète et s'intensifie, c'est l'écho : « L'écho/l'écho/qui joue/à répéter plus fort/plus fort/plus fort/plus fort/Plus fort/PLUS FORT ». Remarquons que l'utilisation des majuscules dans l'écriture des deux derniers mots redouble le procédé.

Dans sa « tentative d'analyse », Michaux revient sur le phénomène de la vitesse. Il explique que le haschich provoque une « augmentation-intensification » (CPG, p. 122)

¹⁰⁵ Ailleurs, des adverbes sont pareillement créés.

¹⁰⁶ « vite vite ». (CPG, p. 111)

qui, nécessairement, rejaillit dans le texte écrit sous influence : « On assiste stupéfait à ces sporadiques éruptions, fluettes, folles fontaines, à ces jets d'eau, plus jets qu'eau, avant tout jaillissements, surcroîts punctiformes de forces [...] » (CPG, p. 123) Mais plus encore, ce phénomène saisi tant bien que mal par l'écrit révèle le « spectacle délirant de la geysérisation intérieure » (CPG, p. 123); un rapport s'établit entre le sujet et l'écrit, entre le corps et le texte. L'expression de la vitesse consiste en fait en la traduction des

signes de l'augmentation prodigieuse du potentiel des neurones, de leurs soudaines décharges nerveuses, signes de déclenchements précipités, de micro-mouvements, d'amorces de mouvements, de « mouvement naissants » et de micro-impulsions incoercibles, incessantes, qui finiront chez certains par donner de l'agitation maniaque. (CPG, p. 123)

Michaux fournit d'autres exemples de ce rapport particulier du corps et de la lettre. À propos de l'extrait déjà cité qui évoquait un anneau métallique serré fortement¹⁰⁷, le poète remarque que cette image relève entre autres de ce qu'il nomme une « hallucination musculaire » (CPG, p. 125); ailleurs¹⁰⁸, il parle d'une « imagination des sensations musculaires » (CPG, p. 127). La sensation de toucher, de saisir (« Des fagots près de moi, à deux ou trois mètres, je les sens comme si j'allais les toucher, les manier, m'en emparer. » (CPG, p. 127), d'abord rendue en une image, une « scène », re-trouve le chemin des mots. Le « langage » du corps, ses « signes » passent par un singulier processus de traduction qui rend le (res)senti scriptible, puis lisible. La drogue agit comme un lien entre le corps (l'« esprit ») et le texte : ce qu'elle provoque chez le premier s'inscrit, sous une forme nouvelle, dans le second. La ré-écriture, plus qu'une description des effets d'une substance psychotrope sur un sujet, consiste en leur *transcription*.

¹⁰⁷ « Tenant à pleine main un anneau, fortement je serre, je serre ».

¹⁰⁸ À propos de la séquence suivante : « Par terre des fagots préparés/Quel tas!/mais qu'est-ce qui arrive?/Plus de fagots/seulement reste la fagocité ».

La répétition, augmentée ou non de l'effet d'amplification se trouve utilisée ailleurs dans les textes mescaliniens; par exemple, dans *Misérable miracle* : « [...] au bout de mon bras tendu, mais long, long, long, un bras fluët [...] » (MM, p. 30); de même dans *L'Infini turbulent* : « Agité, AGITÉ, AGITÉ. » (IT, p. 11) Aussi peut-on penser que le texte des séquences de « Tapis roulant en marche » nous donne accès à une première version, aux éléments d'écriture préliminaires qui ont servi à la ré-écriture. En cela, nous nous éloignons d'Arslan qui refuse de reconnaître une réécriture dans le travail de mise en texte accompli par Michaux (refus que nous avons précédemment soulevé). À part l'écriture sous drogue (l'écriture mescalinenne), qui échappe en effet à la lisibilité, à l'intelligibilité et, d'une certaine façon, au langage même, il nous paraît évident que le poète a pu se servir de ces transcriptions de séances (ou de notes approchant celles qu'il choisit de publier dans *Connaissances par les gouffres*). À l'exception de cette partie, on ne reconnaît plus les notes prises sous influence; il n'en demeure pas moins que le poète s'en inspire assurément, qu'il y puise matière à ré-écrire.

3.1.2 Digressions et coq-à-l'âne : la reformulation

Michaux revient à maintes reprises sur le fait que la drogue induit un chevauchement des idées, produit des changements brusques, entraîne des bifurcations, des ruptures, etc. Dans les séquences, cette situation se voit littéralement exprimée : d'un paragraphe, d'une ligne à l'autre même, on passe d'une idée à une seconde, complètement différente, puis à une troisième, qui n'entretient pas plus de lien avec la précédente. Ainsi pouvons-nous lire dans la séquence « A » :

L'instant d'après, la mer.
La fraîcheur de l'eau proche m'arrive au visage

Fin. J'ai un fils
Je vais tout lui montrer.

L'instant d'après je traverse un quartier animé

Entre de petits palais j'avance
 sans tourner la tête
 dans quelque bourg du Penjab, peut-être?
 Mais depuis quand ce voyage? (CPG, p. 100)

L'expression « l'instant d'après », au début du premier et du troisième paragraphe, marque la soudaineté du changement de « scène » : de la mer, au fils, au quartier indien, le fil conducteur est en effet plus que ténu. Michaux remarque à ce sujet dans ses essais d'explication qu'il aurait pu, pour illustrer les coq-à-l'âne occasionnés par la drogue, se contenter de « répéter l'instant d'après » (CPG, p. 119) : « Chaque instant, en effet, ou petit peloton de micro-instants, exceptionnellement indépendant, apparaît net, sans coulée, sans liaison ni avec le précédent ni avec le suivant. » (CPG, p. 119) En un autre endroit, le poète note la rupture brusque d'une scène à une autre, « à croire que je suis dans un autre film » (CPG, p. 123), précise-t-il.

De là les nombreux passages qui traduisent la surprise du poète devant ce qu'il expérimente. C'est le cas de l'interrogation « Mais depuis quand ce voyage? », citée plus haut, qui donne l'impression que Michaux prend subitement conscience de sa situation nouvelle. D'autres extraits expriment un pareil étonnement; l'utilisation des points d'exclamation et d'interrogation ajoute évidemment à cet effet : « Mais qu'est-ce qui arrive? » (CPG, p. 94); « Merveilleuse! » (CPG, p. 100); « Inouï! » (CPG, p. 109). Le poète apparaît comme un témoin enthousiaste et ébahi qui transcrit en mots (sommaires, il est vrai), sa stupéfaction devant le phénomène mescalinen. Ces quelques interrogations ou interjections nées de l'étonnement renferment le sentiment brut, la réaction première de Michaux : de ceux-ci seront extraits des idées, des images plus élaborées qui, moins que la réponse du sujet devant l'extraordinaire, tendront à expliquer son origine, sa forme, ses effets. La ré-écriture de la drogue ne se contente pas de re-trouver un phénomène vécu, elle le (re)formule.

3.1.3 Pertes, silences, absences : de la saisie du rien à l'effacement du mot

Cette (re)formulation, en effet, s'avère essentielle. Car outre les dérives (« Ah! ces écarts, ces écartements! » (CPG, p. 107), semble se plaindre Michaux), les pertes sont nombreuses. Nous avons vu que celles-ci sont inhérentes à l'écriture de la drogue : Michaux doit composer malgré/avec elles. Dans les trois séquences en question, elles sont en certains moments suggérées : le lecteur les devine lorsque, par exemple, il se retrouve devant une phrase incomplète. Le passage suivant donne l'impression que l'idée est demeurée en suspens, que les mots se sont subitement taris :

Les corps effondrés demandent malgré tout à
Assister (CPG, p. 99)

Ailleurs, les pertes sont soulignées : « Idiot, ces mots qui ne se trouvent plus! » (CPG, p. 105) De nombreux points de suspension indiquent également les trous dans les phrases, les idées : « Je... pensée, voyons, c'était avant/mais quelle était donc cette pensée? » (CPG, p. 93); « Traversièrement je pénètre/... .. » (CPG, p. 109). Dans « Derrière les mots », ces pertes sont encore une fois dénoncées par Michaux : « Échanges étourdissants de brio, de vitesse dont je n'ai rien retenu. Dix secondes plus tard, c'est comme qui dirait trente kilomètres plus loin. On ne revoit plus rien. L'horizon s'est totalement modifié. » (CPG, p. 136-137) Si les « trous » sont, d'une façon ou d'une autre, notés, consignés, il demeure que, malgré ses efforts, le poète n'a plus jamais accès à certains pans de son expérience : il ne peut qu'indiquer l'endroit, le moment de la perte, sans possibilité de récupération.

De fait, en trois endroits¹⁰⁹, nous retrouvons des lignes pointillées qui paraissent marquer un temps d'arrêt ou une parenthèse. Elles suggèrent que, pour une raison ou une autre, Michaux a été empêché d'écrire pendant un certain temps. Par exemple, la séquence « C » débute avec ces lignes pointillées : nous pouvons supposer que les phénomènes s'étant produits au début de la séance ont été perdus et/ou n'ont pu être retranscrits. Michaux commente un de ces segments, où sept lignes pointillées se superposent entre deux courts paragraphes. Elles marquent effectivement la période qui s'écoule dans l'oubli, le moment durant lequel Michaux est aux prises avec l'effacement de l'évènement vécu qu'il tente de retracer :

Les mots que j'entendis furent aussitôt oubliés [...] Puis plus rien ou plutôt... C'était comme si, parcourant un trajet souterrain, une idée allait s'accomplissant, allait son chemin avec le temps qui passait et que j'eusse pu scander, et je comptais en effet successivement un, un plus un, plus un, plus un, plus un, plus un, plus un. Donc sept fois j'avais pu refaire cet acte d'attention, et de recherche pour savoir si quelque chose devenait perceptible. (CPG, p. 138)

Ces lignes pointillées tiennent donc lieu des mots qui devraient apparaître. Faute de pouvoir tout écrire, il se rabat alors sur ces signes graphiques qui, s'ils « disent » bien imparfaitement, valent tout de même mieux que *rien*.

Pour appuyer cette idée, Michaux évoque un autre système de notation dont nous avons parlé précédemment et qui, avons-nous dit, fait songer à une sorte de code morse¹¹⁰. Le poète rapproche, quant à lui, cette méthode des sons émis par un instrument de percussion : « Parfois plutôt une phrase mentale, signalée, non prononcée, comme sans mots les tam-tams africains transmettent des messages. » (CPG, p. 139) Code morse ou tambour, il demeure que, dans le but d'une ré-écriture, tout se

¹⁰⁹ Dans la séquence « A », à la page 95; à la fin de la séquence « B », à la page 111; au début de la séquence « C », également à la page 111.

¹¹⁰ Rappelons qu'il s'agit de noter le temps que durent les absences par des traits plus ou moins grands.

doit d'être consigné, même si les mots, en définitive, (s')échappent. Tâche complexe, comme en témoignent ces passages hermétiques des séquences qui traduisent certes une image apparue, une idée dévoilée ou une sensation vécue en cours d'expérience, mais qui deviennent difficilement déchiffrables pour le lecteur : « je juge le temps au poteau de mon poulx » (CPG, p. 97); « mouches dans le sens » (CPG, p. 107); « égaillés les espaliers/flûte/vent de mes dépouilles » (CPG, p. 110). Même pour l'expérimentateur, ces passages relèvent de l'obscur. Dans l'explication des séquences, Michaux parle de « l'effondrement du concret » qui le laisse dans une « abstraction spéciale par soudaine paupérisation, par abrupt épuisement (du sensible), par cataclysmique déconcrétisation. » (CPG, p. 128) Dépourvues de leur substance, de leur sens, les idées, les images apparues en cours d'expérimentation laissent Michaux dans l'expectative : « Abstraction autonome, qui ne travaille pas, ne se lie pas à d'autres, se suffisant à elle-même et qui laisse médusé. » (CPG, p. 128)

Ces passages montrent également le travail d'élaboration et d'étayage auquel doit s'adonner Michaux lors de la ré-écriture. Les pertes doivent être (minimalement) comblées, les trous (au moins approximativement) remplis. La ré-écriture doit en même temps prendre acte et lever (suffisamment) ces zones d'obscurité pour que le lecteur ne se heurte pas à l'incompréhension — déjà que l'expérience en elle-même relève de l'indicible. D'ailleurs, les difficultés d'écrire qui se dressent devant le poète (et que nous avons abordées précédemment) sont exprimées dans les trois séquences de « Tapis roulant en marche ». L'extrait suivant illustre à la fois les écueils du langage et les efforts pour malgré tout poursuivre l'écriture : « Loin/loin/ces mots qui n'arrivent pas/ma main au bout d'une longue, longue route/écrit. » (CPG, p. 102) L'un des problèmes de l'écriture de la drogue, selon Michaux, réside qui plus est dans la profusion de mots qui parviennent au sujet; celui-ci, rappelons-le, se sent pris dans « les plus extrêmes superlatifs », emporté par le rythme effréné et irrégulier de la drogue qui rend le verbe fou (« folle sémantique »). Dans la séquence « A », le poète présente l'écriture comme un échange soutenu de mots, une véritable discipline sportive : « Tennis des synonymes/Je vois, j'amasse des ressemblances/Je vois, je rouvre des différences » (CPG, p. 94). Dans

« Derrière les mots », Michaux commente cette image particulière du « tennis des synonymes ». Dans la joute qu'il décrit, on distingue le sujet qui doit manœuvrer dans ce va-et-vient, dans ces constantes approches, ces détours et ces retours qui, dans l'expérience de la drogue et, par corrélation, dans celle de l'écrire, constituent l'essentiel des opérations langagières :

Galleries à perte de vue d'analogies, interrelations multipliées, échanges de balles frénétiques, porteuses de sens, balles tantôt de la ressemblance, tantôt de l'opposition, ce fut un tennis fulgurant et immatériel, tel qu'on n'en vit jamais sur aucun court. (CPG, p. 136)

À bien y regarder, nous reconnaissons ici le fonctionnement « normal » de la langue, qui met en jeu des ensembles de signes qui, rapprochés, comparés, sont ensuite sélectionnés selon leur valeur et le sens que l'émetteur ou le scripteur désire rendre. Seulement, dans la drogue, le système s'emporte. Le psychotrope amplifie les opérations, les exagère au point où le système langagier échappe au contrôle du poète :

Mots encore,/changés, frappant dur/de plus en plus leur retentissement/de plus en plus leur percussion/de plus en plus s'inversent, se faussent/opération qui semble se foutre de vos opérations/mentales/SYSTÈME DOUÉ D'UN POUVOIR AUTONOME/DE RIDICULISATION DU SYSTÈME. (CPG, p. 117)

C'est contre ce « pouvoir autonome de ridiculisation du système » que le poète intoxiqué paraît lutter; c'est ce pouvoir qui le contraint à l'imparfait, à l'à-peu-près, à l'incomplet. Aussi trouve-t-on des mots inachevés, en miettes (« et tout recommence/tout re comme/tesses et iesses » (CPG, p. 109); à un moment, ne subsiste plus qu'une lettre qui se répète, comme pour combler (vainement) l'absence des mots : « SSSSS » (CPG, p. 109). Les mots, parfois, s'effacent littéralement :

Je ne peux écrire ce « sans cesse »

sans cesse

— —
— —
— —

(CPG, p. 105)

La dernière séquence s'achève sur un tel effacement :

Effarante progression
empoignant toute sonorité
laissant le sens
fonçant vers plus de retentissement
vers plus de
plus de
plus
Plus
PLUS


■

■

■

(CPG, p. 118)

■

Remarquons ici la construction en miroir où les rectangles noirs non seulement se substituent aux mots, mais encore les redoublent, leur forme de plus en plus imposante reproduisant l'insistant « plus ». Ces deux derniers passages peuvent d'ailleurs rappeler un autre extrait des *Grandes épreuves de l'esprit*, où Michaux dessine pour mieux faire comprendre ce qu'il désire montrer : « mon écriture se met à  . » (GEE, p. 160) La ré-écriture ne comble pas tous les trous, les pertes ou les effacements. Ce n'est de toute façon pas tant son but. Elle vise à les réinvestir, afin de (re)trouver en eux le sens, l'essence du moment sous drogue.

3.1.4 Jouer sur les mots : réappropriation de la matière langagière

La ré-écriture, avons-nous dit, ouvre sur un nouvel espace expérientiel. Les séquences de « Tapis roulant en marche » nous apparaissent comme un laboratoire où la matière langagière est travaillée, modelée, où les mots sont les éléments, les unités de l'expérience d'écriture. Aussi relevons-nous plusieurs néologismes ou mots-valises (« Circulation touribotte/touribotte le prodige » (CPG, p. 105); « autopsychophagie » (CPG, p. 109); « Hyperpompe » (CPG, p. 110); « envahisse-mots/endo-polyformation » (CPG, p. 108); « abstra-brosses/malestrom-brosses » (CPG, p. 107) ou encore d'inusités mots composés (« chasse-pensée » (CPG, p. 107); « trouve-creux » (CPG, p. 115); « chasses-prises » (CPG, p. 115) qui montrent un désir de manipuler les mots, de jouer avec le langage — de le déjouer. Un plaisir évident pris à la sonorité des mots, au détriment du sens (« cétacé cétodonte » (CPG, p. 96); « obnubiles les encéphalopodes en ob » (CPG, p. 110); « la raie, sa peau, quelle rudesse » (CPG, p. 115), révèle également le côté ludique, en même temps que subversif, de l'écriture.

Dans sa tentative d'analyse, Michaux évoque ces manipulations langagières, qu'il explique entre autres par la fulgurance avec laquelle deux idées se rencontrent, se heurtent, pour ne former qu'une seule. Les néologismes¹¹¹, les mots-valises¹¹² ou composés¹¹³ relèvent de la collision; le jeu langagier se fait « spectacle de violences localisées » (CPG, p. 126) : « Pressé par le temps, le temps vivacissime, les mots parfois sont écourtés, par une fatale coalescence, deux tronçons étrangers, subitement soudés en un mot nouveau. » (CPG, p. 126) En cela, les séquences de « Tapis roulant en marche » peuvent se rapprocher des écrits des malades mentaux (particulièrement de certains schizophrènes) qui montrent une semblable volonté de subversion et de ré-appropriation de la matière langagière. Les écrits dits bruts, par exemple, sont remplis de mots tordus, éventrés, inventés¹¹⁴. Les textes d'auteurs fous présentent eux aussi un rapport particulier au langage. Les anagrammes d'Unica Zürn, dans *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*¹¹⁵, qui mettent en scène la délivrance de l'écrivaine folle par la lettre¹¹⁶, et l'écriture singulière de Dominique Charmelot (*Lettres à mon homme inventé*¹¹⁷, *Les Anges de Carpaccio*¹¹⁸), où la folie se ré-inscrit dans le rapport au

¹¹¹ Création et utilisation d'un mot formé à partir d'éléments déjà existants dans la langue.

¹¹² Combinaison de deux mots pour en créer un nouveau.

¹¹³ Fusion de deux unités lexicales qui donne un mot nouveau.

¹¹⁴ Nous avons déjà relevé ces rapprochements au point 3.3 du chapitre II, consacré au rapport de la drogue et de la folie.

¹¹⁵ Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*. Trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valençay. Paris : Gallimard, 1998 [1971], 267 p.

¹¹⁶ C'est la conclusion que nous avons tirée dans un article intitulé « Les anagrammes de *L'Homme-Jasmin* : folie, écriture et délivrance » (*Postures. Critique littéraire*, no 11, printemps 2009, p. 45-57) : « L'enfermement physique [...] n'a pu être évité par Unica Zürn. Les nombreuses crises psychotiques qu'elle a subies au cours de son existence l'ont plus d'une fois conduite derrière la porte d'un hôpital psychiatrique [...] Les demandes de libération répétées à ses psychiatres n'ont rien donné. La porte de l'asile est demeurée obstinément fermée. De surcroît, les traitements qu'on lui administre pour la guérir achèvent de l'emprisonner dans son propre corps, devenu une prison de souffrance physique [...] L'évasion doit du coup se faire autrement que par la sortie de l'asile qui, de toute façon, ne paraît jamais définitive. Elle provient des mots, de l'écriture. Les anagrammes poétiques présentes dans les pages de *L'Homme-Jasmin* constituent des espaces libérateurs, des lieux d'affranchissement. Au confinement physique et psychique de la folle répond la délivrance de l'écrivaine par la lettre. » (p. 55)

Voir aussi : Annie Monette, « *Pour rester malade plus longtemps qu'il ne convient* » : la folie comme condition d'écriture dans *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, d'Unica Zürn, mémoire de maîtrise non publié, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, 182 f.

¹¹⁷ Dominique Charmelot, *Lettres à mon homme inventé*, Paris : Des femmes, 1978, 278 p.

langage¹¹⁹, en sont des exemples frappants. Michaux ne manque pas d'établir ce même lien en remarquant que « [c]ertains aliénés pour qui il est des impressions majeures, empoignantes, s'imposant sans contrôle, abordant la conscience avec impétuosité et "ensemble" et ne la quittant pas, font, par nécessité intérieure, un mot nouveau de leur double ou multiforme misère. » (CPG, p. 126) Comme le fou qui crée un mot « pour ses besoins nouveaux » (CPG, p. 127), le poète façonne la langue afin d'arriver à rendre le « surréel » dans lequel il évolue désormais. C'est sur cela que repose, au fond, la réécriture : il s'agit de retourner aux sources du langage dans le but de se réapproprier et de réapprivoiser les mots.

3.1.5 Développer, extrapoler, recomposer : re-crédation de l'expérience

La réécriture implique que le poète doive développer ses notes qui demeurent parcellaires. En effet, il ne suffirait pas, pour le lecteur, de lire les séquences que nous étudions pour comprendre l'expérience menée par Michaux. Tout au plus, saisisrait-il des mouvements, des images, des élans. Mais Michaux tient à expliquer, à analyser, à décrire : c'est le but avoué de « Derrière les mots », mais également de toute son entreprise. Aussi, certains passages, succincts dans les séquences, donnent-ils lieu après coup à une extrapolation qui expose le fonctionnement et les effets de la drogue. Par exemple, l'extrait « Tiens, je connais ce chemin-ci/un chemin si particulier/et pourtant... » (CPG, p. 129) suscite un long commentaire sur le pouvoir d'évocation du haschich, qui tend à reproduire le naturel, le connu, mais sous un aspect « hypernaturel » (CPG, p. 129). De même, le passage « suis soulevés/élévation/élévation

¹¹⁸ Dominique Charmelot, *Les Anges de Carpaccio*, Paris : Des femmes, 1979, 219 p.

¹¹⁹ C'est ce que montre Michèle Nevert dans un article consacré aux textes de Charmelot : « [La] reconstruction de Dominique Charmelot [...] passe [...] par le langage, par une re-construction du langage. Plus précisément, la reconstruction de Dominique passe par le biais d'une re-composition langagière. » (Michèle Nevert, « Ma prison est une répétition... L'enfermement du psychotique dans le langage; la libération de Dominique Charmelot », *L'Esprit Créateur*, vol. 38, no 3, 1998, p. 26.)

extrême » (CPG, p. 132) devient l'occasion pour Michaux d'établir d'abord un lien avec le mythe oriental du tapis volant, puis de décrire deux de ses propres expériences « d'élévation ». Nous constatons ici qu'un phénomène expérimenté au cours d'une séance peut en appeler une autre, similaire, vécue en un autre moment. La ré-écriture se charge de rétablir les liaisons entre elles, pour en faire une expérience plus large, rendue probante par la répétition d'un même effet expérimenté en différents temps, mais surtout par leur réunion dans/par le texte. Michaux dit du haschich qu'il arrive « à faire [des modulations] avec des prémisses [...] neutres » (CPG, p. 137); c'est là également la fonction de la ré-écriture qui, à partir de bribes, de morceaux (pas si neutres, toutefois), parvient à reconstruire l'expérience. Aussi ne s'agit-il pas seulement de retrouver ce qu'il y a « derrière les mots », mais de montrer ce qui se trouve au-delà.

3.1.6 Recomposer la vision, remonter la chaîne signifiante

Ces derniers commentaires s'appliquent également à la description des visions décrites dans « Tapis roulant en marche ». Un écart peut être constaté en effet entre l'évocation des visions à l'intérieur des séquences appartenant à cette partie et les descriptions détaillées de celles-ci, ailleurs dans les textes. Dans les séquences, les visions sont bien sommairement décrites : « Vision : un corset,/sur une poitrine, étroitement lacé, un corset. » (CPG, p. 95); « Je vois venir une annélide/énorme/immense » (CPG, p. 111). Certains passages suggèrent que Michaux indique l'apparition d'une image ou d'une scène. Mais faute de précision, le lecteur demeure dans l'expectative : « Asie revient » (CPG, p. 114); « Retour/Un vert si affectueux. » (CPG, p. 98) Si la ré-écriture peut produire une description succincte d'une vision (« Visions, nombreuses, vives, vives. » [IT, p. 68], elle permet la plupart du temps d'en brosser un portrait plus détaillé, par exemple :

[...] je vois un énorme restaurant. Multiples les étages et on mange à tous les balcons (car il y a des balcons, et à colonnettes!), des tables par milliers, des

milliers de soupeurs, une multitude de serveurs en casaque bleue. Drôle d'idée! On sert. On dessert. On ressert. On redessert. Le temps de poser le plat, on retire l'assiette. Le temps de poser l'assiette, on retire le plat. Ce n'est même plus la vitesse d'un gag, c'est la vitesse d'un métronome fou. Ce n'est pas encore celle d'un courant alternatif. Essayez de saisir les détails : Ces soupeurs sont des sortes de mannequins, de même les serveurs. Aucune expression qu'on puisse retenir. Ni aucune particularité dans les mouvements. (MM, p. 33)

En plus du fait de devoir passer du visible au lisible, la ré-écriture des visions implique de retracer les images, de remonter le fil de l'apparition. Il s'agit de recomposer un évènement visuel¹²⁰ dont les mots n'ont conservé que quelques traces.

C'est à cette tâche que s'applique Michaux dans ses tentatives d'analyse. Il s'interroge par exemple sur la vision suivante : « Soudain précipice. En bouillonnant une eau torrentielle cascade au/fond d'un cañon. » (CPG, p. 120) Un rapport, selon lui, doit exister entre l'apparition et un évènement qui s'est produit avant ou pendant l'expérience : il est question de cerner l'élément déclencheur de la vision. Mains efforts le conduisent à une conclusion surprenante : « l'insolite passage *profond* et rafraîchissant d'une gorgée d'eau avalée et qui descendait en [lui] *profondément* » (CPG, p. 120) a suscité l'image du cañon et de l'eau bouillonnante : « Profond a fait profondeur, a fait cañon, rafraîchissement a fait fraîcheur dans la montagne, eau avalée et descendant profondément est devenue eau qui tombe, eau en cascades, eau qui en tombant a creusé un cañon, lequel a fait un précipice, etc. » (CPG, p. 121-122) La ré-écriture nécessite de la sorte de remonter une chaîne signifiante inusitée; un peu comme dans le travail d'association des idées en psychanalyse, il s'agit de refaire les liens déficients, de recoudre la trame sémantique :

¹²⁰ Remarquons que quelques passages font référence à des voix (soit explicitement : « "Paolo! Paolo!" / crié d'une voix bordée de rouge » (p. 93); « "Vite, vite/suivez le rythme!" » (p. 99) — l'usage des guillemets indique que ces paroles sont rapportées; soit allusivement : « Ah! ces rires! » (p. 110). Dans les textes mescaliniens, les hallucinations auditives sont peu mentionnées par Michaux, sinon lorsqu'il fait le parallèle entre le drogué et le malade mental. L'on s'interroge alors sur la possible évacuation de ce phénomène par/dans la ré-écriture — comme si celle-ci s'attachait aux seules visions et pas aux voix ou aux sons...

Par des liaisons multiples, l'original oublié reste en relation subconsciente avec le spectacle de la vision entière, si gratuit au premier abord, si impersonnel et pourtant secrètement personnel et adapté au moment, au vécu, spectacle « prenant » sans qu'on voie pourquoi d'abord, hors de sa place et que la cloche même du destin vient d'appeler. (CPG, p. 122)

Cette opération est mise en lumière par la vision de l'anneau cité auparavant¹²¹ : Michaux l'envisage comme une traduction visuelle du sentiment d'avoir établi un « lien entre "profond" et "précipice", [de] l'impression d'avoir "saisi" (et plus précisément d'avoir saisi un anneau de la chaîne). » (CPG, p. 124) La vision repose sur un jeu sur le signifiant et le signifié, dans lequel le signe est déconstruit, puis reconstruit selon une configuration nouvelle. Cela compose une sorte de rébus visuel que le poète doit déchiffrer. C'est d'ailleurs de la sorte qu'il considère la vision d'un corset qui lui apparaît après avoir entendu des mots prononcés d'une voix « pincée » : le sous-vêtement féminin constitue un jeu de mots illustré : « Le mot avait plongé. "Pincé" revenait "corset". » (CPG, p. 139) Comme les visions se construisent sur une dérive des images et des mots, sur une déformation et une transformation de leur sens, la ré-écriture s'élabore à partir du contournement et du retournement des notes écrites sous influence, la composition « finale » du texte cherchant dans un même mouvement à y adhérer et à s'en éloigner, à retrouver le moment sous drogue et à le recréer.

3.2 Huxley : se laisser parler

Huxley use d'une autre technique que Michaux pour consigner les phénomènes qui se produisent en cours d'intoxication. L'auteur du corpus mescalinen s'astreint à noter

¹²¹ Nous revenons encore une fois sur cet exemple, car il permet d'illustrer plusieurs facettes de la ré-écriture.

ses impressions, ses réactions, ses idées, etc. Huxley choisit quant à lui d'enregistrer sa séance. Aussi la ré-écriture est-elle conduite à partir d'un matériau différent : l'écrit chez l'auteur du corpus mescalinen, la parole pour celui de *The Doors of Perception*. Huxley ne ré-écrit pas à partir de ce qu'il re-lit, mais de ce qu'il ré-entend : « In the recording of that morning's conversations I find the question constantly repeated, "What about human relations?" » (DOP, p. 35) La phrase répétée « à voix haute » prend le relais du mot repris ou mis en évidence par une stratégie scripturaire. L'importance de la répétition n'est toutefois pas moindre dans la parole que dans l'écrit : elle resurgit seulement de façon différente selon le matériau employé.

Le texte montre plusieurs traces de la parole qui l'a constitué. Des passages, écrits entre guillemets et qui portent la marque d'un échange verbal (« I said »; « I answered », « he asked me », etc.), ont vraisemblablement été transcrits à partir de l'enregistrement. Ces extraits consistent en des phrases prononcées par Huxley ou par les témoins qui assistent à la séance. Par exemple, lorsque l'on place Huxley devant une reproduction de l'autoportrait de Cézanne, il s'exclame : « "What pretensions! *I kept repeating.*" » (DOP, p. 36) Ailleurs, nous pouvons lire des remarques émises par l'auteur alors qu'il se trouve en voiture et qu'il contemple le paysage d'une banlieue¹²². En un autre endroit, une suite de questions-réponses consiste manifestement en la transcription d'une conversation entre l'auteur et les témoins (les précisions, dans le dialogue, telles que « I said in answer to the investigator's questions » ou « my wife asked », le confirment d'ailleurs) :

"If you started in the wrong way", I said in answer to the investigator's questions, "everything that happened would be a proof of the conspiracy against you. It would be self-validating. You couldn't control draw a breath without knowing it was part of the plot."

¹²² « "Within sameness there is difference. But that difference should be different form sameness is in no Wise the intention of all Buddhas. Their intention is both totality and differentiation." » (DOP, p. 61)

"So you think you know where Madness lies?"

My answer was a convinced and heartfelt, "Yes."

"And you couldn't control it?"

"No I couldn't control it [...]"

"Would you be able", my wife asked, "to fix your attention on what *The Tibetan Book of the Dead* calls the Clear Light?"

I was doubtful.

"Would it keep the evil away, if you could hold it? Or would you not be able to hold it?"

I considered the question for some time. "Perhaps," I answered at last, "perhaps I could [...]" (DOP, p. 57)

Ces extraits constituent des morceaux du moment sous drogue qui, grâce à la technologie d'enregistrement, ont pu être conservés au-delà de la séance et replacés dans le texte écrit.

3.2.1 : La ré-écriture : une question caduque?

La façon dont Huxley choisit de consigner son expérience pourrait suggérer que la question de la ré-écriture dans *The Doors of Perception* est inopérante, voire obsolète : en s'évitant d'avoir à revenir sur un manuscrit approximatif et incomplet, Huxley contournerait la problématique. En effet, le travail de déchiffrement, de recontextualisation, de complétion et de composition auquel doit s'astreindre Michaux n'est plus en jeu : Huxley se réfère à un matériau brut plus « fiable », plus « stable » que l'écrit. Une fois captée, la parole ne risque pas (ou alors beaucoup moins) de se brouiller, de s'effacer. De même, Huxley peut à souhait réécouter un passage; si une incompréhension subsiste, il paraît plus facile de la lever par l'écoute de la bande audio que de se buter au silence définitif d'une lacune textuelle. Il peut aussi se référer à ses témoins qui, peut-être, peuvent remettre en contexte un passage, le décrypter ou

rappeler à Huxley un détail qu'il avait oublié. Aussi pourrait-on avancer qu'il n'y a pas de ré-écriture, mais seulement une retranscription.

Or ce n'est pas le cas. D'abord, parce que *The Doors of Perception* ne consiste pas en la version écrite du verbatim de la séance menée par l'auteur. Seuls quelques extraits proviennent de l'enregistrement — et encore, il n'est pas sûr qu'Huxley ait fidèlement et littéralement recopié ce qu'il a entendu. Ensuite, parce que le texte ne se contente pas de relater ce qui a été *dit*, mais présente de nombreuses digressions, des ajouts, des prolongements. C'est le cas des études scientifiques qu'Huxley rapporte et commente et des parties plus réflexives : elles enrichissent non seulement le compte rendu de l'expérience, mais participent aussi à l'élaboration du texte. Prenons le passage où Huxley contemple un bouquet de fleurs :

[...] I was sitting in my study, looking intently at a small glass vase. The vase contained only three flowers—a full-blown Belle of Portugal rose, shell pink with a hint at every petal's base of a hotter, flammier hue; a large magenta and cream-colored carnation; and pale purple at the end of its broken stalk, the bold heraldic blossom of an iris. Fortuitous and provisional, the little nosegay broke all the rules of traditional good taste. At breakfast that morning I had been struck by the lively dissonance of its colors. But that was no longer the point. I was not looking at an unusual flower arrangement. I was seeing what Adam had seen on the morning of his creation—the miracle, moment by moment, of naked existence. (DOP, p. 17)

La description des fleurs, très détaillée du reste, de même que l'effet que cette vue lui procure n'ont manifestement pas été exprimés, verbalisés tels quels : il serait incongru de penser qu'Huxley a *dit* tout ce qu'il a vu et ressenti. Une partie de l'écriture de l'expérience se fonde ainsi sur des souvenirs, des réminiscences. L'écriture nous donne accès à ce que l'expérimentateur n'a pas pu ou n'a pas su dire : elle livre tout un pan de l'expérience qui n'aurait pas trouvé son chemin jusqu'à nous par le seul enregistrement de la séance. De même, les paroles enregistrées ne sont pas les seules à avoir de la valeur ; dans la citation suivante, Huxley achève sa pensée esquissée au moment de l'expérience, précise ce qu'il aurait *pu* dire : « "This is how one ought to see", I repeated

again. And *I might have added*, "These are the sort of things one ought to look at¹²³." » (DOP, p. 38)

Mais si l'écrit parachève le dit, ce dernier peut inversement l'impulser. C'est le cas d'un passage où l'écoute de la bande audio pousse Huxley à commettre une digression. À la suite de ce qu'il s'entend dire, il ouvre un ouvrage, le *Livre tibétain des morts*, dans lequel il lit : « O nobly born, let not thy mind be distracted » (DOP, p. 58). Le reste s'éloigne de l'expérience proprement dite (et telle que captée par l'enregistreur) pour se diriger vers une réflexion quelque peu enchevêtrée sur le pouvoir de la non-distraction, la mort vue par les moines bouddhistes et le traitement de la maladie mentale par les psychiatres...

En ce sens, Huxley procède lui aussi à un travail de ré-écriture. Seulement, celui-ci se joue sur un autre plan que chez Michaux. Ce dernier se soumet à un ouvrage ardu : tenir le crayon, écrire des mots, des phrases, tâcher d'être à l'affût, essayer de conserver une certaine intelligibilité, un minimum de cohérence. Nous avons montré combien cela est difficile à réaliser. Huxley, pour sa part, se « laisse parler » ; les relances fréquentes des témoins qui l'accompagnent assurent qu'il ne se plonge pas dans une silencieuse introspection et nourrissent le témoignage, en orientant l'expérimentateur sur des questions, des sujets qu'il n'aurait pas abordés autrement. Pour ré-écrire son expérience, Michaux doit en quelque sorte appliquer le procédé du palimpseste. Mais au lieu que la surimpression du nouveau texte sur le plus ancien efface ce dernier, elle le ravive en le complétant. Huxley, quant à lui, constitue son texte à l'aide de matériaux qui ne sont pas uniquement de l'ordre de l'écrit, mais aussi du dit. Cette façon de procéder relève davantage du collage. Il n'en demeure pas moins qu'il s'agit là d'une ré-écriture. Dans ce cas-ci, toutefois, ré-écrire signifie moins *revenir sur l'écrit* qu'y *advenir*.

¹²³ Nous soulignons.

3.2.2 Parole versus écriture

La ré-écriture de l'expérience chez Huxley pourrait également être remise en question si l'on considère le point de vue de ses contemporains quant au rapport de l'écriture et de la parole. Ce rapport, selon Duits, serait rarement envisagé par ceux qui s'adonnent à la drogue; pourtant, il révèle la difficulté de la transmission de l'expérience :

Au nombre des investigateurs, il en est, évidemment, beaucoup — la plupart, je suppose — qui ont peu réfléchi au langage, à la différence qui est entre le parler et l'écrire, au fait que les mots sont le bien de la collectivité et non celui de l'individu, que « l'absente de tout bouquet » est la fleur que *je*¹²⁴ vois, et que rien n'est si difficile que de la montrer aux autres. (PE, p. 21)

Apparemment, Huxley ferait partie de ces expérimentateurs peu soucieux de s'interroger sur ce rapport. En effet, il semble ne voir aucun problème à verbaliser les phénomènes auxquels il assiste, au moment où ils se manifestent (ou peu après) non plus qu'à retranscrire ce qui a été dit pour faire texte. Or la parole dans l'expérience de la drogue est considérée hautement problématique par Michaux qui l'envisage comme un « piège » (CPG, p. 52), une « profanation » (GEE, p. 28). Dans la psilocybine, particulièrement, le poète est entraîné sur la voie de la parole qui s'écoule comme un flot continu :

Cependant, à plusieurs, à beaucoup de ceux qui furent mis en cet état singulier, il leur est arrivé d'abondamment parler, pris d'un entraînement tout nouveau à l'effusion. Ils n'ont pu se retenir, retenir ce qu'ils ne savaient même pas qu'ils renaient auparavant, qu'ils ressassaient obscurément. [...] À cette heure, les paroles généralement cesse d'être embarrassées et sans liaison. Elles coulent de source. (CPG, p. 69-70)

¹²⁴ Duits souligne.

Toutefois, cette parole foisonnante est illusoire : elle détourne le sujet de la drogue, de ses effets et l'empêche, du coup, d'en *faire véritablement l'expérience* :

Le reste si important du complexe phénomène en eux, ils renoncent à le suivre, glissant sur la pente forte, celle des confidences (jusque-là bloquées). [...] Ils ont choisi la facilité. Ils profitent de la psilocybine, amis ce n'est pas d'eux qu'on apprendra ce qu'est la psilocybine. Ainsi, de plusieurs façons la parole trompe. (CPG, p. 69-70)

Michaux affirme que céder à la parole, c'est se « voler sa mescaline » (IT, p. 58), c'est « se mettre en travers de ce que l'on ressent » (CPG, p. 69) Dans le même ordre d'idées, Duits avance que la parole empêche l'expression de l'expérience vécue. Les expérimentateurs qui en général se « laissent parler » (PE, p. 21) coulent dans un laisser-aller, une nonchalance qui vident leur parole de toute substance et dévaluent leurs témoignages : « [...] la vaste majorité des récits ne donnent, au "profane", aucune information véritable. L'étrangeté absolue est dite; elle n'est pas exprimée. » (PE, p. 21-22) Si nous suivons Michaux et Duits, le rapport écriture-parole dans l'expérience de la drogue en est un de contraste : l'écrit se présente comme un moyen plus sûr, voire infallible¹²⁵, de transmettre l'expérience. La parole, quant à elle, se révèle faible, lâche. C'est le niveau d'introspection qu'autorisent ces différents moyens d'expression qui, selon Michaux, marque cette différence. L'écrit permet de développer, de s'étendre en détail, en explications, en images. Il comporte ainsi une part d'élaboration, mais aussi de magnificence. La parole, au contraire, va au plus court, au plus simple :

[...] à cause du langage parlé, plus directement social que le langage écrit, en relation immédiate avec les personnes présentes (avec qui plus ou moins consciemment on fait « groupe »), on subit la tentation de la facilité, du conventionnel. On va aux ponts commodes, aux réflexions les plus communicatives, à celles qui « n'arrêteront pas ». On évite – bons seulement pour l'écrit quoique particulièrement vrais – l'obscur (momentanément obscur), le « distingué » –

¹²⁵ Cela paraît quelque peu contradictoire, étant donné les difficultés de l'écriture de la drogue que mettent en lumière ces deux auteurs.

quoiqu'il mérite de l'être, le strictement personnel qui risque de paraître trop personnel, le dialogue du « moi » profond au « moi » ordinaire, qui pourrait sembler une façon d'exclure les assistants, et bien des finesses (mais pour soi seul) et plus encore de ces choses gênantes à dire à voix haute mais qu'on eût toujours pu écrire et examiner plus tard avec fruit. (CPG, p. 67-68)

De même, parler veut dire entrer en communication, interagir avec un ou plusieurs *autres*. On parle pour être entendu. Chez Huxley, de fait, les témoins qui l'assistent, nous l'avons dit, le questionnent, dirigent son attention vers un objet, un sujet. Ce qu'Huxley *dit* se trouve de la sorte influencé par ces témoins. Or, Michaux considère que le partage est peu souhaitable : cela conduit le sujet à se « dévoyer » et l'entraîne dans un mouvement oscillatoire néfaste entre « son » monde et celui de ses interlocuteurs :

Pour moi, l'aspect insolite de ma situation devenait plus patent, plus absorbant. Les yeux fermés, j'étais dans le grand monde des fluides, plus forts que tout, fluide moi-même, plus compact seulement, plus consistant. Les yeux ouverts, j'étais devant quatre étrangers, assis, sans rien faire. Quoiqu'accablé, je répondais à la demande tacite, je parlais, je me dévoyais dans des paroles explicatives, puis fermant à nouveau les yeux, je me replongeais dans le fleuve aux flots innombrables où il n'y avait ni examinateurs, ni professeurs, mais seulement des ondulations incessantes, brassant tout dans une parfaite et presque cosmique monotonie, dans une inlassable houle, loin des demeures des hommes et des raisonnements et des catégories des hommes et des divisions et des cloisonnements. Chaque vingtième de minute, ou chaque centième ou cinq centième de minute(?), j'y retombais, j'y refaisais naufrage. J'y oubliais tout en y faisant naufrage, j'y naufrageais aussitôt le souvenir de leur présence et de toute autre réalité. (CPG, p. 45-46)

La communication, dès lors, dévie le sujet de son exploration : après-coup, il ne peut plus se souvenir, l'échange qui a eu lieu ayant pris le dessus ce qui a été vécu et ressenti :

je ne me souviens presque de rien, parce que partagé, parce que les modifications les plus délicates qui ne m'eussent pas échappé dans le silence, seulement attentif au phénomène proprement mescalinen, j'en étais distrait par la manœuvre du langage, et l'élément social de la conversation, alors que la mescaline est tout à fait extra-sociale. (IT, p. 59)

C'est une des raisons qui poussent Michaux à délaisser les séances de psychose expérimentale au profit des expérimentations en solo : les psychiatres qui l'observent l'obligent à la parole. De là cette vision des « bouches suceuses », prêtes à l'aspirer :

Une des dernières choses que je vis avant de « plonger » fut quantité de bouches, de pittoresques bouches à cinq suçoirs au lieu de langues. Il n'est pas impossible que ce spectacle rendît l'impression que l'on voulait me faire parler. Les bouches des médecins témoins posaient peu de questions mais étaient avides d'en poser. Je les avais devant moi. Suceuses de paroles. (CPG, p. 40)

Ces témoins qui incitent Michaux à parler ne font pas que le détourner des phénomènes psychotropes : ils agissent, par leur propre parole, sur l'expérience en cours. Dans *The Doors of perception*, il est clair qu'ils infléchissent, en plus, la ré-écriture. Leurs interventions s'immiscent jusque dans le texte, participant dès lors à la mise en mots de l'expérience. Où Michaux voit, dans la parole avec/de l'autre, une incommodité, un danger de corrompre l'expérience (de la drogue comme d'écriture), Huxley semble pour sa part n'y reconnaître aucune menace, mais une contribution, une synergie des différents dire qui nourrissent la ré-écriture.

3.3 Duits : un autre texte

Nous avons déjà soulevé les opinions émises par Duits à l'égard de la question de la ré-écriture; il estime que cette dernière est essentielle à la transmission de l'expérience. Cependant, au-delà des considérations exposées, la ré-écriture n'est pas « illustrée », « exhibée » aux yeux du lecteur (comme c'est le cas chez Michaux). Nous la retrouvons sous une autre forme et selon un autre schéma, dans un texte particulier du *Pays de*

l'éclairement. L'idée de la ré-écriture est déplacée; il ne s'agit plus d'une ré-écriture de l'expérience effective, mais d'une nouvelle écriture d'une expérience autre — tout en étant donnée comme équivalente à celle du peyotl. En termes clairs, Duits passe d'un compte rendu réflexif sur son expérience de la drogue à un texte fictif (une nouvelle) qui, sans nommer la drogue, la met, par détournement, en scène. La ré-écriture de l'expérience signifie également de retrouver celle-ci ailleurs, de la replacer dans un autre contexte.

La nouvelle en question s'intitule « Le prêtre et le vampire ». Elle met en scène l'abbé Emmanuel, en vacances à la campagne chez un vieil ami (M. Nabre). Au cours de son séjour, le prêtre est de plus en plus troublé par le comportement de la jeune Sophie, fille de son hôte. Exsangue, fuyante, elle semble cacher quelque chose. Emmanuel découvre vite qu'elle sort toutes les nuits pour rejoindre une créature étrange — le vampire — de laquelle elle est visiblement éprise. En prenant compte de cette relation aussi extraordinaire qu'illicite, l'abbé est sitôt jeté dans un désordre qui le fait douter de sa foi et de ses convictions, mais également de sa perception du réel. Le texte s'achève sur une confrontation avec le vampire, suivie d'une sorte de lutte-étreinte avec une Sophie aux ailes membraneuses, au terme de laquelle Emmanuel a la vision de M. Nabre mort d'une blessure au cou — infligée par lui ou par Sophie, ce n'est clair ni pour le lecteur ni pour le prêtre. L'abbé, à ce moment, cède. Il rejoint le vampire et Sophie dans ce monde transfiguré :

« Je me cramponnais », dit l'abbé Emmanuel. « À des souvenirs, si tu veux. J'étais un homme, sous ma robe noire, je voulais être cet homme, si la robe se déchirait, continuer. C'était donner aux choses leurs noms : une table, une chaise, une lampe. Je ne le pouvais plus. Mais je me cramponnais. Je me disais que c'était une affaire de temps. Il fallait durer. [...] Et je me disais aussi que si je ne pouvais plus, il y avait la mort. Puis j'ai compris que la mort ne saurait rien. [...] Être comme la mer, comme le vent! Pourquoi pas? J'aurais ces yeux fous, qui jettent le froid. [...] Alors [...] j'ai cédé. La lumière venait, venait. Tu parlais du saule. Et j'ai vu que nous étions en lui, toi et moi. Il n'y a pas eu de silence. » (PE, p. 179)

3.3.1 La nouvelle : un subterfuge de ré-écriture

Qualifier ce court texte de ré-écriture de la drogue pourrait sembler forcé, voire inapproprié : ce serait le cas s'il était assimilé, *a posteriori*, aux écrits du peyotl. Cependant, « Le prêtre et le vampire » appartient au *Pays de l'éclairement*; la nouvelle figure en effet aux côtés des autres textes de la drogue qui composent cet ouvrage, ce qui affirme et confirme son rapport à l'écriture de la drogue. Mais plus encore, Duits se montre très clair sur sa volonté et sur la destination de ce texte : dans la partie introductive qui précède la nouvelle, il déclare qu'il s'agit d'un « subterfuge » utilisé afin de rendre accessible et lisible l'expérience qu'il a auparavant (et autrement) tenté de décrire : « Dans *Le prêtre et le vampire*, j'essaie de lancer un pont entre le dedans et le dehors, de façon que le lecteur puisse, dans une certaine mesure, comprendre les sentiments de l'adepte, voire les partager. » (PE, p. 156) Le passage du témoignage (les autres textes du peyotl) à la fiction (la nouvelle ici concernée) est ainsi désigné par Duits comme une tentative d'écrire autrement le moment sous drogue, de décrire, en d'autres mots, sous un nouveau jour, le peyotl. Le point de vue est déplacé — de l'expérimentateur des illimiteurs de la conscience au personnage du prêtre —, le cadre de l'expérience est substitué à celui d'un village imaginaire. De même, l'action de l'hallucinogène ne constitue plus le cœur du texte : c'est désormais l'action du récit qui entraîne la narration. Cependant, le but et le propos demeurent les mêmes : l'expression d'une expérience autre, hors de l'ordinaire, au-delà de la « réalité ». Le détour par la fiction, loin de nous éloigner du pays de l'éclairement, a pour fonction de nous y replonger. Duits se fond en l'abbé Emmanuel, son expérience est rejouée par ce dernier sur un mode et dans des circonstances à la fois différentes et similaires :

En effet, des événements se produisent qui jettent le personnage principal de cette nouvelle dans un trouble analogue à celui que provoquent les infiltrations initiales du cactus. Je charge l'*intrigue* de tenir le rôle du peyotl. (PE, p. 157)

3.3.2 Transposition

Plusieurs passages de la nouvelle évoquent de fait les effets et l'action du peyotl. Emmanuel sent ses perceptions décuplées, ses sens sont en plein éveil; le texte est ainsi parsemé des détails perçus par l'abbé dans le décor qui l'entoure, la nature qu'il contemple. Sa pensée, autrefois comme une ligne droite, fluctue désormais :

Une grande libellule passa. [...] Son vol, tantôt rapide, tantôt lent, compliqué de pauses inattendues et de soudains écarts, évoquait les élans, les arrêts et les voltes de la pensée. Ma pensée, se dit l'abbé Emmanuel. (PE, p. 169)

Le prêtre a également des visions : « Il était assis dans sa chambre, devant la fenêtre, il regardait les jeux de la lumière dans les feuilles. Là venaient se dessiner les songes. L'abbé vit un disque blanc, il vit des doigts, il vit ses doigts qui tenaient un disque blanc. » (PE, p. 169) Sa perception des objets et de l'espace change :

Les dimensions du cimetière parurent diminuer. Dans un espace plus exigü, les tombes, les buissons, les arbres, eurent l'air, serrés les uns contre les autres, de grosses pelotes de laine. La chapelle se tassa. Vinrent des arabesques obliques et brusques, semblables à des éclairs noirs. (PE, p. 170)

Le peyotl, dit Duits, désentrave la vue, fait voir autrement; c'est tout à fait ce qu'expérimente le prêtre de la nouvelle. L'auteur, d'ailleurs, l'affirme clairement : « Ces circonstances agissent donc exactement comme le fait le cactus, lequel, comme on l'a vu, en dilatant les facultés de l'investigateur, lui révèle les limites de la perception commune » (PE, p. 157). Outre « l'illimitation » de la conscience, nous pouvons également observer dans « Le prêtre et le vampire » d'autres similarités avec l'expérience de la drogue, par exemple, l'incompréhension entre « l'adepte » et le « profane » (« Quand tu seras comme moi, tu me comprendras. Mais maintenant, tu ne

peux me comprendre. Et moi non plus je ne te comprends pas. » (PE, p. 171), ainsi que la frontière que représente la folie (« "Moi aussi j'ai cru que c'était la folie." Il se reprit. "C'est la folie." » (PE, p. 174). Dans le discours que tient le vampire à Sophie, il est de même permis de lire la critique formulée par Duits à l'égard du « dualisme » occidental et de la préséance du savoir sur la connaissance :

Tu penses toujours à ce qui se passerait si le secret était découvert. Il ne peut jamais l'être, et c'est cela que tu dois comprendre. Ils ont déjà décidé que ce sont des fables et que les [...] gens de mon espèce n'existent pas non plus. J'aimerais bien le voir à l'œuvre du reste, ton abbé. Il ne serait pas plus capable de me faire du mal, avec son latin et son eau bénite, qu'il n'est pas capable de consacrer ses hosties. La force manque, la foi manque. (PE, p. 168)

Le peyotl est transcrit, transposé dans l'histoire de l'abbé Emmanuel.

3.3.3 L'allégorie du peyotl

En plus de ces parallélismes, « Le prêtre et le vampire » fait une place importante à la dévaluation des mots pour décrire ce qui est vu (« Les noms disparaissent les uns après les autres, comme des lampes. Une boule jaune¹²⁶ était sur l'horizon. », PE, p. 178); c'est également ce qui motive la ré-écriture de l'expérience sous forme de texte de fiction. Nous connaissons les doléances de Duits à propos de l'inefficience du langage et de l'écriture dans la drogue : il déplore que le langage n'arrive pas à rendre compte, avec la précision qu'il souhaiterait, de ce qu'il a vécu sous l'influence du peyotl; il dénonce la trahison du langage et constate l'écueil de l'indicible. Duits revient sur ces problématiques en ouverture de sa nouvelle. « Depuis Baudelaire, la possibilité même de l'échange verbal a souvent et gravement été mise en doute » (PE, p. 153), affirme-t-il d'emblée. Dans l'écriture de la drogue, les mots composent un portrait, brossent un

¹²⁶ Remarquons que Duits n'utilise pas le mot « soleil »; les noms disparaissent...

tableau, mais ne peuvent *rendre* ce qui l'anime : « L'écrivain fait son possible, soit; il décrit le "manteau de la Magnificence" [...] Mais ce manteau est tout à fait immobile; aucun souffle n'en émeut les plis. » (PE, p. 156) Aussi commet-il ce texte qui lui permet, de façon détournée, de faire sentir ce souffle.

L'intrigue devient une allégorie de l'expérience des illimités de la conscience. Ce ne sont toutefois pas les prodiges du peyotl qui sont décrits, mais son pendant plus sombre, auquel l'expérimentateur doit faire face dans sa rencontre initiale avec le cactus¹²⁷ : « [...] je profite de la situation pour décrire à nouveau, sous un angle différent, la "période noire". » (PE, p. 157) Comme l'expérimentateur, le prêtre doit passer par un douloureux cheminement, au cours duquel il franchit « doute et chute, agonie et surrection ». (PE, p. 157) Dans l'épilogue du *Pays de l'éclairement* (que nous avons cité auparavant), Duits nous parle de son état et de sa conception de la drogue avant de connaître le peyotl. Plongé dans le doute et les troubles existentiels profonds, refuse d'abord « l'offrande » que lui tend son ami. Il (se) refuse (à) la drogue. L'abbé Emmanuel, malgré ce à quoi il assiste, ce qu'il expérimente, se cramponne lui aussi à ce qu'il considère comme la réalité, la vérité. Mais finalement, il abdique; comme Duits qui conclut que le cactus ne peut lui faire plus de mal qu'il ne ressent déjà de souffrance.

Le peyotl, dans le « Prêtre et le vampire », prend différentes formes : il est la trame narrative, mais il est également incarné par le personnage de Sophie. Celui-ci est donné

¹²⁷ Duits parle en quelques occasions de ce qu'il désigne comme le « versant sombre » du peyotl. C'est dans la phase d'approche de la drogue que celui-ci se rencontre. Le sujet ressent alors, plutôt que le plaisir, qu'un combat est en cours. Envahi par les hallucinations, il se perd dans « l'anti-sens », le Mal, la laideur : « L'univers souffrait d'une gigantesque maladie dont je ne cessais de voir partout les symptômes. » (PE, p. 131) Les autres hommes lui paraissent monstrueux; le corps du sujet lui-même devient dégoûtant, souffrant : « Mon corps me dégoûtait. Il était couvert de crasse, transpirant, gonflé de sucs crapuleux. Sur ma langue roulaient des salives que ma gorge serrée refusait de boire. Les os de mon crâne opprimaient mon cerveau; les circonvolutions de mon cerveau opprimaient mon esprit. » (*Ibid.*) Ce n'est qu'après avoir vécu cette intense « initiation » que le sujet peut accéder à « l'ordre divin ».

de façon allusive comme un objet de tentation¹²⁸ auquel le prêtre s'abandonne, avec lequel il « communie ». Le vampire, quant à lui, symbolise ce monde surréel auquel le peyotl donne accès. Il est présenté par Duits comme un être dépouillé de son humanité, mais loin d'être monstrueux. S'il effraie (« Comme tu as froid. Ah, c'est la peur » (PE, p. 173), dit le vampire au prêtre lors de leur confrontation), ce n'est pas tant qu'il est menaçant qu'il laisse entrevoir la possibilité d'un monde « autrement », différent, au-delà de l'appréhension humaine :

[...] « tu veux savoir quelque chose. Je ne comprends pas cela... [...] Mais je ne sais que ce que je suis. Et je suis... » [...] « Tu étais avec moi, là-haut. Tu as senti ma joie. Je te sentais. Je suis... Ta question est folle. Je ne la comprends pas davantage que tu ne me comprends. » « Mais tu as été un homme », cria le prêtre. « Imbécile ». (PE, p. 173)

Le vampire n'est plus un personnage de la mythologie populaire ni une figure de l'imaginaire fantastique — « Ma nouvelle est fantastique en apparence seulement » (PE, p. 157), précise justement Duits : il devient une incarnation de cet ordre divin que l'expérimentateur recherche et retrouve dans le peyotl. À l'instar de Ciguri qui apparaît à Artaud lors du culte amérindien auquel il prend part ou comme la vision qu'a Castaneda de Mescalito, le vampire de la nouvelle de Duits est une incarnation, un visage du « peyotl »¹²⁹.

L'analyse du « Prêtre et du vampire » que nous venons de mener montre que la réécriture consiste en un processus plus large qu'un travail de reconstruction et de recomposition. De fait, Duits nous présente une réécriture de l'expérience qui ne mentionne pas celle-ci, sinon sur le plan figuratif, allégorique, qui ne fait pas mention du peyotl, mais expose, par détour, allusion et évocation, ses effets, son caractère, son

¹²⁸ D'ailleurs, le sous-texte de la tension sexuelle ressentie par l'abbé est assez clair.

¹²⁹ Nous mettons ce terme entre guillemets puisque le peyotl, dans « Le prêtre et le peyotl », n'est jamais désigné nommément, mais toujours de façon implicite.

« monde ». Dès lors, la ré-écriture à laquelle s'adonne l'auteur du *Pays de l'éclairement* relève moins du travail sur les mots, le sens, le langage — comme chez Michaux — que d'une tâche de *transposition* : il s'agit d'élaborer un décor, des personnages, une action qui expriment l'expérimentation, par lesquels elle (trans)paraît. Cela peut sembler paradoxal : parler du moment sous drogue sans en parler, du peyotl sans le nommer. Cependant, cela se montre tout à fait cohérent si nous le resituons dans la problématique de l'écriture de la drogue : parvenir à dire l'indicible, écrire l'indescriptible. En ce sens, détourner la voie du compte rendu expérientiel pour aboutir au texte de fiction nous apparaît comme un moyen valable de transmettre ce qui a été vécu par l'auteur sous l'influence de la drogue. La ré-écriture est menée ici par une intention de transcender la seule description du phénomène ; dans un souci extrême de faire « comprendre » et « sentir », comme le dit Duits, elle exprime un autrement et un « au-delà » de l'expérience effective. Duits parle de ce fait de Flaubert qui, en écrivant *Salammô*, n'aurait voulu « que donner l'impression de la couleur jaune » (PE, p. 159). Lui-même, par sa nouvelle, a voulu donner l'impression du peyotl. C'est sur ce plan que se joue la ré-écriture : pressentir l'expérience pour mieux la formuler, détourner la drogue pour mieux l'exposer.

3.4 De Quincey : ré-écrire la vie d'un opiomane

Précédemment, nous avons vu que la vie de De Quincey, constitue un long et inévitable chemin vers l'opium. Désignée comme un « évènement cardinal », la drogue prend en effet une telle importance qu'elle en arrive à réorienter son existence entière : sous la plume de l'Anglais opiomane, la drogue intervient dans sa vie non seulement après qu'elle ait été consommée une première fois, mais aussi avant qu'il n'en fasse l'usage. Nous avons ainsi suggéré que plus qu'un « tournant », l'opium représentait un détournement : les souvenirs, les incidents, les épisodes, même les plus lointains (en

termes d'années, mais aussi en rapport avec la première prise de laudanum), sont réinterprétés et *ré-écrits* pour coïncider (ou présager) l'évènement cardinal.

C'est donc surtout sur le plan de l'écriture autobiographique¹³⁰ que se joue la ré-écriture dans les *Confessions*. En effet, la définition reconnue de l'autobiographie la décrit comme « un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité¹³¹. » Chez de Quincey, la rétrospection vise une réinterprétation : le récit de vie devient exclusivement le récit de l'opiomanie. L'accent est désormais mis sur un seul élément : l'opium.

3.4.1 *L'autobiographie : de la relecture à la ré-écriture*

Les « Confessions préliminaires », cette prémisse aux plaisirs et déboires de l'opiomane qui s'attarde à décrire les aventures qui ont ponctué la jeunesse de l'auteur, constituent un exemple flagrant de cette réinterprétation. Ce détour a pour fonction de ré-inscrire cette partie de l'existence de l'auteur dans le récit de la drogue. De fait, les « Confessions préliminaires » peuvent de prime abord apparaître quelque peu inattendues : après l'avertissement qui ouvre le texte et qui prévient le lecteur quant au sujet abordé dans les pages subséquentes, ce dernier s'attendrait à entrer dans le vif de la matière, à savoir la « période opium ». Or, il s'engage plutôt dans le compte rendu des années qui la précèdent. Pour autant, il n'est pas spécialement incongru de s'arrêter à

¹³⁰ Dans une étude qui s'attarderait à la question de genres, une réflexion sur l'adhésion, parfaite ou non, des confessions et de l'autobiographie serait certainement la bienvenue. Cependant, cela déborderait largement notre propos. Contentons-nous de remarquer que, à première vue, les confessions semblent répondre aux quatre catégories (forme du langage; sujet traité; situation de l'auteur; position du narrateur) établies par Philippe Lejeune pour déterminer les genres de l'autobiographie (voir Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 [1975], p. 14). Il s'agirait de déterminer à quel point un récit qui se concentre sur un évènement précis d'une vie, jusqu'à en faire l'évènement de la vie, correspond au genre autobiographique.

¹³¹ *Ibid.*

cette portion de sa vie dans un texte autobiographique; les années de « formation » sont d'ailleurs souvent à l'honneur dans ce genre d'écrit, d'autant qu'elles permettent de dresser un portrait de l'« homme futur », de cerner les origines de ses agissements, de ses valeurs, de ses réalisations, etc. C'est en effet le sens que souhaite donner l'auteur à cette partie de ses *Confessions*: « These preliminary confessions, or introductory narrative of the youthful adventures [have] laid the foundation of the writer's habit of opium-eating in after-life [...] » (CEOE, p. 20)

Toutefois, ce qui paraît plus inusité chez de Quincey, c'est la relecture *a posteriori* qu'il effectue de sa propre vie : mis à part les liens esquissés par l'auteur lui-même, rien, dans ces « Confessions préliminaires » n'est en relation avec l'opium. À la limite, sorties de leur contexte, ces réminiscences juvéniles sembleraient banales, voire anecdotiques : un étudiant un brin rebelle, (trop) confiant de ses aptitudes et de sa valeur décide de quitter le collège contre l'avis de ses précepteurs; sa nouvelle vie de bohème lui apprend rapidement qu'il est plus difficile qu'il ne le croyait de survivre dans le monde. Voici le schéma classique d'un roman d'apprentissage. À la différence que de Quincey en tire moins une leçon, une morale qu'il ne dresse en fait le portrait d'un jeune homme condamné à devenir un opiomane. (Re)placées dans le contexte précis des confessions, (re)contextualisées pour concorder avec le texte de la drogue, ces évocations des années de jeunesse re-prennent sens.

Cette relecture, de Quincey l'impose à son lecteur en justifiant dès l'abord son choix de mettre en tête de texte les confessions préliminaires. Il fournit en effet trois raisons — la première et la troisième nous intéressent plus particulièrement¹³². La première explication consiste à faire de ces confessions initiales une réponse anticipée à une

¹³² Dans la seconde, il s'agit de considérer les confessions préliminaires comme une clé pour comprendre les rêves futurs de l'opiomane : « 2. As furnishing a key to some parts of that tremeous scenery which afterwards peopled the dreams of the opium-eater. » (CEOE, p. 20)

inévitabile interrogation qui surgira à l'esprit du lecteur en cours de texte : pourquoi et comment l'auteur est-il devenu opiomane :

1. As forestalling that question, and giving it a satisfactory answer, which else would painfully obtrude itself in the course of the Opium Confession—"How came any reasonable being to subject himself to such a yoke of misery, voluntarily to incur a captivity so servile, and knowingly to fetter himself with such a sevenfold chain?"— [...] (CEOE, p. 20).

Dès lors, le lecteur, qui n'a pourtant encore rien « demandé », ne peut prendre cette partie des *Confessions* pour de simples souvenirs de la jeunesse de De Quincey : il doit impérativement les raccorder à son futur statut d'opiomane. La troisième explication relève de l'intérêt du lecteur, qu'il s'agit de susciter dans le but avoué de rendre plus captivant, à ses yeux, l'auteur/narrateur de même que le sujet du texte : « As creating some previous interest of a personal sort in the confessing subject, apart from the matter of the confession, which cannot fail to render the confessions themselves more interesting. » (CEOE, p. 20-21) D'emblée, le « jeune de Quincey » est porté à l'attention du lecteur, comme pour mieux souligner ce qu'il deviendra : l'anticipation constitue la clé d'interprétation des confessions préliminaires.

Les nombreuses adresses au lecteur présentes tant dans les *Confessions* que dans *Suspiria* peuvent aussi être comprises comme des directions de lecture (ou de relecture) données par l'auteur pour appuyer et autoriser sa ré-écriture. Ces adresses servent au sujet à établir sa nature extraordinaire (chapitre III). Elles peuvent également apparaître comme des renouvellements ou des garanties du pacte singulier proposé par de Quincey à son lecteur.

Philippe Lejeune dit de l'autobiographie qu'elle est référentielle, autrement dit qu'elle informe sur une réalité extérieure au texte; partant, le pacte autobiographique est lui aussi (explicitement ou implicitement) référentiel, c'est-à-dire qu'il « inclu[t] une

définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend¹³³. » Contrairement aux textes historique, géographique ou journalistique (que Lejeune qualifie également de référentiels), l'autobiographie n'a toutefois pas à assurer la ressemblance entre le texte et la réalité : il suffit de la postuler pour que le pacte soit mené à terme :

La différence [entre l'autobiographie et d'autres textes qui proposent un pacte référentiel] [...] est dans le fait, assez paradoxal, que cette exactitude n'a pas une importance capitale. Dans l'autobiographie, il est indispensable que le pacte référentiel soit *conclu*, et qu'il soit *tenu* : mais il n'est pas nécessaire que le résultat soit de l'ordre de la stricte ressemblance. Le pacte référentiel peut être, d'après les critères du lecteur, mal tenu, sans que la valeur référentielle du texte disparaisse (au contraire)¹³⁴ [...].

Chez de Quincey, la qualité référentielle n'est plus à démontrer : il a été un opiomane notoire, tel qu'il le décrit dans ses *Confessions* ainsi que dans *Suspiria*. Aussi le pacte est-il effectif : le lecteur accède à l'expérience de la drogue de l'auteur, qu'il reconnaît comme une réalité (plus ou moins indépendante du texte). Mais ce pacte sans être « mal tenu » ni brisé, est constamment « renégocié ». Dès les confessions préliminaires, de Quincey indique que tout ce qu'il présente au lecteur doit être considéré à travers le prisme de l'opium. Les adresses au lecteur apparaissent comme des cautionnements répétés, des volontés de revalider sans arrêt le « nouveau pacte » instauré par de Quincey : accepter comme vraisemblable, véridique la relecture — et, par extension, la ré-écriture — de sa vie au seul profit de l'opium.

¹³³ Lejeune, *op. cit.*, p. 36.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 37.

3.4.2 Partir de/revenir à l'opium

La ré-écriture, jusqu'ici, a été envisagée comme une trajectoire inversée, qui permettait de revenir sur/à la drogue. Chez Michaux, cela se traduisait par un effort constant pour retrouver les mots, pour remonter le fil de l'expérience. Chez Huxley, c'est par le détour de la parole (préalablement enregistrée) que la ré-écriture s'effectuait : de la bande audio au texte, il s'agissait d'advenir à l'écriture. Chez Duits, l'écriture d'un autre texte figurait le processus de ré-écriture : par le déplacement de l'action et du contexte, par la symbolisation du peyotl, il comptait jeter un éclairage nouveau (et peut-être plus clair) sur l'expérience visionnaire.

Chez de Quincey, il s'agit de prendre l'opium à la fois comme un point de départ et un point d'arrivée. Point de départ, parce que nous avons l'impression à la lecture du texte que tout commence avec l'opium. Point d'arrivée, parce qu'il est question, peu importe le « chemin » emprunté — celui de l'autobiographie, celui des promenades londoniennes, celui des rêves et rêveries, etc. — d'aboutir, à tout coup, à l'opium. La ré-écriture, dans les *Confessions* et dans *Suspiria*, consiste donc également à revenir sur/à. Mais cela ne s'effectue pas dans une volonté de re-mettre des mots sur des phénomènes qui échappent au langage et à l'écriture. Il s'agit de re-situer les événements d'une vie entière dans l'optique et sous l'action de la drogue, de ré-écrire son existence en fonction et aux fins de la substance opiacée.

L'image du cerveau palimpseste forgée par l'opiomane anglais et évoquée auparavant, paraît ici encore tout à fait appropriée pour illustrer ce fait. Car le palimpseste, tel que le présente l'auteur, consiste en une écriture ravivée :

Yes, reader, countless are the mysterious hand-writings of grief or joy which have described themselves successively upon the palimpsest of your brain; and like the annual leaves of aboriginal forests, or the undissolving snows on the Himalaya, or

light falling upon light, the endless strata have covered up each other in forgetfulness. But by the hour of death, but by fever, but by the searchings of opium, all these can revive in strength. (SP, p. 19)

Cette étonnante écriture « manuscrite », comme la qualifie de Quincey, fait des souvenirs ravivés par l'opium des sortes de « réminiscences scripturaires ». Il s'agit de récupérer ce texte « initial », de le ré-écrire, pour advenir au texte « définitif ».

Auparavant, nous avons évoqué le fait que l'opium, à cause de la torpeur dans laquelle elle le jette, empêche de Quincey d'écrire (c'est du moins ainsi qu'il présente les choses dans les *Confessions*). Pourtant, considérée du point de vue de la ré-écriture, cette drogue apparaît comme un formidable moteur pour la mise en mots. C'est le sujet et l'objet du texte; c'est aussi *pour* l'opium, cette Noire Idole, destinatrice idéale et fantasmée, que l'auteur écrit. Si l'écriture se trouve en partie entravée par la drogue, elle autorise en même temps la ré-écriture. Ré-écrire, cela signifie de retrouver, de recouvrer ses capacités d'écriture; plus encore, cela signifie d'arriver à une nouvelle écriture, celle de la drogue. Cela nous apparaît d'autant plus significatif que de Quincey, sans le savoir, s'impose comme l'initiateur d'une écriture et d'une littérature à venir. En définitive, la ré-écriture effectuée par de Quincey constitue surtout une désignation simultanée de l'opium comme un événement décisif dans sa vie et comme un moment capital pour l'écriture. C'est la concomitance de ces occurrences qui nous permet d'envisager l'écriture autobiographique/de la drogue comme un processus de ré-écriture.

3.5 Baudelaire : Les Confessions d'un opiomane français

L'indicible, avons-nous avancé plus haut dans ce chapitre, pèse si lourd sur *Les Paradis artificiels* qu'il entraîne un non-dit inéluctable : l'expérience de « Baudelaire

l'opiomane » ne sera jamais directement (d)écrite. Or, du moment où Baudelaire n'écrit pas son expérience de la drogue, comment pourrait-il procéder à sa *ré-écriture*? Encore une fois (et, ici, pour une dernière fois), *Les Paradis artificiels* paraît poser un problème d'analyse, s'esquiver devant nos efforts de lecture et de compréhension. Mais ici comme ailleurs, la difficulté relève surtout du détournement constant effectué par Baudelaire dans son texte. De fait, c'est précisément ce qui, au départ, semble interdire la *ré-écriture* qui, en définitive, la motive.

3.5.1 Ré-écrire l'expérience autre

Baudelaire, nous l'avons vu, se réapproprie les expériences des autres, qu'il introduit à son texte pour les faire participer (malgré eux?) de sa « morale du haschich ». Ce faisant, il s'arroge la parole, le vécu de ces expérimentateurs, qui deviennent, par extension et construction, *sa* parole, *son* vécu. Les expériences rapportées sont en quelque sorte les expériences « non consommées » du poète. Aussi est-il possible d'envisager cette réappropriation comme une forme de *ré-écriture* : lorsqu'il reprend, commente, arrange les récits d'expérimentation des autres, il ne fait pas que platement les retranscrire, mais la remet en mots, en fait un texte (nouveau).

Prenons pour illustration le cas du musicien qui, sans le savoir, se retrouve dans une salle en compagnie d'individus qui sont tous sous l'influence du chanvre; devant les comportements étranges de ses convives, il vient à douter de leur équilibre mental et même à éprouver une certaine peur. Dans cet exemple, l'aventure est rapportée par Baudelaire : le discours indirect libre (« Le musicien épouvanté s'arrête et, s'approchant de celui dont la béatitude faisait le plus de tapage, lui demande s'il souffre beaucoup et ce qu'il faudrait faire pour le soulager » (PA, p. 40), l'usage de la troisième personne pour désigner le protagoniste (« À ces prodigieux récits, il sourit avec grâce [...] » (PA, p. 40); « [...] il consent, sur des prières insistantes, à faire un peu de musique. » (PA, p. 40)), l'utilisation d'un terme comme « notre homme », qui fait du musicien, à qui

pourtant arrive la mésaventure, un personnage plus qu'un narrateur, montrent bien que le poète s'accapare cette « anecdote ». Il la situe dans un cadre décidé par lui seul, relate les détails qu'il juge essentiels à la narration, choisit les mots, les expressions pour décrire la scène, ordonne les actions, les répliques. Au début du passage en question, Baudelaire se présente comme un témoin, qui rapporte ce à quoi il a assisté : « J'ai été témoin d'une scène de ce genre [...] » (PA, p. 39). Mais le poète est beaucoup plus qu'un observateur ou même qu'un narrateur : il ne fait pas que raconter l'action, il la ré-écrit.

Dans un autre cas relaté par Baudelaire, le moyen de rendre le récit diffère; le discours indirect libre laisse place au discours (rapporté) direct (avec utilisation de la première personne et des guillemets) : « "J'étais, disait-il, comme un cheval emporté et courant vers un abîme, voulant s'arrêter mais ne le pouvant pas. [...] Il est trop tard! me répétais-je sans cesse avec désespoir. [...]" » (PA, p. 41) Ici, le poète prend davantage les allures d'un narrateur interne (puisque'il intervient tout de même) qui s'efface devant le « personnage principal » du récit. Il dit d'ailleurs : « [...] une personne m'a raconté une aventure qui lui était arrivée [...] » (PA, p. 41). Mais cette cession de parole du poète au véritable expérimentateur n'est qu'apparente. Car Baudelaire ne nous révèle que peu de choses du contexte dans lequel cette expérience lui a été relatée; nous devons nous contenter d'accepter comme vraie et suffisante la seule mention « quelqu'un m'a raconté ». De même, il ne mentionne pas de quelle façon ce témoignage a été consigné. Baudelaire a-t-il pris des notes, d'une façon ou d'une autre? A-t-il cherché à recueillir le plus fidèlement possible les paroles de l'expérimentateur? Ou se borne-t-il à ranimer le souvenir d'une conversation passée?

Les mêmes interrogations peuvent être soulevées pour le cas de la femme mûre et curieuse. En effet, Baudelaire affirme qu'il ne fait que transcrire l'expérience de celle-ci : « Je transcris littéralement » (PA, p. 49). Or cela suppose de reprendre, de recopier scrupuleusement les mots, les phrases d'un texte original. A-t-il donc eu entre les mains le manuscrit du compte rendu expérientiel? Si c'est le cas, il l'a reçu d'un tiers, puisqu'il

stipule que la femme en question « décrit [...], pour une autre dame, la principale de ses visions. » (PA, p. 49) Si texte original il y a eu, Baudelaire n'en était pas le destinataire, mais s'est retrouvé à l'être, par défaut et/ou par interposition. L'appropriation, dans ce cas, paraît encore plus flagrante, car il fait sien un récit qui ne lui était même pas destiné.

Devant l'indétermination sur la provenance, le contexte et la méthode de consignation de ces témoignages, il est tout à fait permis de penser que le poète est le véritable narrateur, auteur (et même personnage) de ces récits d'expérience; nous ne remettons pas en doute le fait qu'un individu ait effectivement pu raconter son aventure à Baudelaire ou qu'un autre lui ait fait don d'un manuscrit relatant ses impressions, dont il se serait servi par la suite pour rédiger les *Paradis*. L'authenticité de l'évènement n'est d'ailleurs pas ce qui nous occupe. Nous pourrions même à la limite supposer que tous les cas rapportés par le poète ont été inventés de toutes pièces, qu'il s'agit là d'une invention littéraire¹³⁵.

Cependant, ce qui nous intéresse, c'est davantage la question d'autorité que le rapport de ces expériences soulève. Car Baudelaire a manifestement choisi ces cas parmi d'autres expériences potentielles. Il les a organisés pour qu'ils servent son argumentaire. Il intervient donc déjà dans ces « histoires », qui n'appartiennent plus tout à fait, dès le moment qu'elles sont ainsi récupérées par le poète, à ceux qui les ont vécues.

De plus, l'intervention de Baudelaire dans ces récits d'expérience dépasse la sélection et l'arrangement. En effet, il s'y interpose en les contextualisant : il indique

¹³⁵ Une étude génétique des *Paradis* pourrait déterminer la part d'invention et la part d'authenticité de ces témoignages. Mais ce n'est ni notre but, ni même notre intérêt. Nous ne soulevons pas non plus cette question dans un but polémique : nous ne suivons ici que le développement de la réflexion.

(vaguement) l'identité des expérimentateurs, la façon par laquelle est transmis l'expérience (« quelqu'un m'a raconté »; « je transcris »). Il désigne même d'emblée le sens à donner au témoignage. Le récit du musicien sert à illustrer que « le grotesque n'[est] intelligible que pour ceux qui connaissent [le chanvre] » (PA, p. 39); celui de l'homme oisif montre l'« embarras grotesque, inextricable [dans lequel jette] cette différence de diapason et de niveau [entre le hachichin et les "non-drogués"] » (PA, p. 41). Ces interventions raccordent les cas relatés à l'argumentaire du poète, plus précisément à exemplifier les différentes étapes de l'ivresse hachichine qu'il cherche à définir. Mais Baudelaire ne fait pas que se servir de ces récits d'expérience à son avantage : il leur imprime sa volonté, son autorité. Il devient conséquemment l'auteur de ces récits, parce qu'ils appartiennent à « son » texte (« Le Poème du haschich »), mais plus encore parce qu'ils font l'objet d'une nouvelle écriture. L'expérience racontée, rapportée devient par la mise en mots effectuée par le poète un nouveau texte. La ré-écriture, chez Baudelaire, consiste ainsi à s'autoriser à écrire l'expérience autre.

3.5.2 Ré-écrire (avec) de Quincey

Cette forme particulière que prend la ré-écriture baudelairienne est d'autant plus frappante dans « Un Anglais mangeur d'opium ». Les difficultés propres aux *Paradis artificiels* de même que les nuances et les différences que cette deuxième partie introduit en regard de la première (et du texte lui-même) ont été soulevées tout au long de notre thèse; de Quincey est apparu comme une figure idéale du poète drogué; il a été présenté comme la manifestation la plus tangible du sujet sous drogue baudelairien. Ses *Confessions* représentent, dans le même sens, l'occurrence la plus évidente de la ré-écriture de la drogue dans *Les Paradis artificiels*.

Il nous semble possible d'avancer que Baudelaire ré-écrit les *Confessions* plus qu'il ne les traduit. Ne nous trompons pas ici : il ne s'agit pas d'une « réécriture », puisque le poète ne rédige pas à nouveau le texte de son prédécesseur. S'il se permet des coupures

et des ajouts, il conserve intacte la structure du texte original. De même respecte-t-il, à quelques détails près, la chronologie et la trame narrative initiales. « Un mangeur d'opium » demeure tributaire des *Confessions*.

Il ne s'agit pas non plus d'une « réécriture », car au lieu d'une combinaison de différentes voix ou qu'un jeu de renvois référentiels, nous assistons à une confusion des paroles, des écritures, des textes. Ruff rapporte un commentaire de Baudelaire qui montre que le poète lui-même s'est trouvé embarrassé devant cet enchevêtrement :

Il ne dit que la vérité en 1864, dans l'exorde de sa conférence qui introduisait une lecture des principaux passages des *Paradis artificiels* : « J'ai fait un tel amalgame que je ne saurais y reconnaître la part qui vient de moi, laquelle, d'ailleurs, ne peut être que fort petite¹³⁶. »

Le dernier commentaire de Baudelaire, à savoir sa « fort petite » part dans la composition du texte, nous fait quelque peu sourciller. À nos yeux, le poète s'immisce sans cesse dans le texte de De Quincey; ses interventions, de même, sont importantes. Il décide des passages qui méritent d'être traduits, de ceux qui peuvent seulement être résumés et de ceux qui doivent tout simplement être supprimés. Nous imaginons sans peine que ses choix sont judicieux et qu'il prend la peine de traduire, par exemple, les moments les plus cruciaux du récit de l'opiomane anglais : « Le morceau suivant est un de ceux que je ne peux me résigner à abréger. » (PA, p. 78) S'il doit procéder à des coupures, c'est avant tout, dit-il, à des fins pratiques :

Pour que le lecteur ne perde rien des tableaux émouvants qui composent la substance de son volume, l'espace dont je dispose étant restreint, je serai obligé, à mon grand regret, de supprimer bien des hors-d'œuvre très amusants, bien des dissertations exquises, qui n'ont pas trait à l'opium, mais ont simplement pour but d'*illustrer* le caractère du mangeur d'opium. (PA, p. 75)

¹³⁶ Ruff, *op. cit.*, p. 24.

Il n'en reste pas moins que même éclairés ou justifiés, ces choix relèvent du libre arbitre. De même, nous pouvons difficilement faire abstraction des commentaires qui existent bel et bien dans « L'Anglais mangeur d'opium » et qui sont de Baudelaire. La supposée réserve du poète face au récit de De Quincey est plus une façade qu'une réalité. La part que s'accorde Baudelaire est trop grande pour en faire un simple citateur.

En fait, Baudelaire ne se substitue pas plus à de Quincey qu'il ne se contente de relayer son texte. Il ne lui supplée pas, car il ne prétend pas lui ravir ses *Confessions* ni s'arroger son statut. Il ne se borne pas à la retransmission non plus, car ses interventions sont trop évidentes et nombreuses pour penser que le poète « n'agit » en aucune façon dans le texte — l'incursion la plus flagrante étant de placer « Un mangeur d'opium » dans les pages des *Paradis artificiels*¹³⁷. Dans cette deuxième partie des *Paradis*, Baudelaire et de Quincey se fondent l'un à/dans l'autre, comme s'ils constituaient désormais une entité littéraire hybride : c'est « ensemble » qu'ils écrivent « Un Anglais mangeur d'opium ».

En même temps, cette nouvelle mouture des *Confessions* demeure en définitive la production de Baudelaire. Car s'il y a confusion, communion des auteurs, des écritures, des voix, c'est lui qui l'a provoquée. Tout en faisant preuve de déférence envers de Quincey, il s'attribue l'autorité de ce texte nouveau. Ré-écrire les *Confessions*, ce n'est pas écrire un autre récit, ni l'adapter ni même le traduire : c'est le faire sien. Baudelaire se sert en quelque sorte de De Quincey comme d'un porte-voix et de son texte comme d'un médium de diffusion pour faire entendre sa propre parole et donner à lire son propre texte. Nous complétons de cette façon la réponse donnée auparavant à la

¹³⁷ L'affiliation (voire l'assimilation) des *Confessions* aux *Paradis artificiels* apparaît d'autant plus flagrante que cette portion de l'ouvrage de Baudelaire a été publié auparavant, comme un texte à part entière.

question de l'absence de la mention de l'expérience personnelle de l'opium dans *Les Paradis artificiels*. Baudelaire *n'a pas* à rendre compte de son expérimentation. Non pas parce que, comme il le dit, de Quincey le fait mieux que quiconque. Mais parce qu'il peut le faire par/à travers lui : de cette façon, il peut témoigner sans se commettre. Ainsi, pourrait-on réintituler « Un Anglais mangeur d'opium » *Les Confessions d'un opiomane français*.

3.6 La ré-écriture : ultime réintégration des limites

L'écriture de la drogue a pour but de rendre compte d'une expérience effective d'une substance psychotrope. Il s'agit en quelque sorte d'arriver à la réactiver, à la raviver pour que, au-delà du moment sous drogue, au-delà de l'individualité de l'expérimentateur, elle puisse être compréhensible et accessible pour l'autre — le lecteur. Nous avons vu ce que cette entreprise comporte comme difficultés, la plus grande étant sans doute l'indicible. Mais nous avons aussi dit comment cesdites difficultés devenaient dans les faits des points de départ pour une écriture « malgré tout », « en dépit de », plutôt que les points morts d'une écriture impossible. Nous avons parlé de cette écriture comme d'une ré-écriture : c'est en revenant sur l'expérience, en retrouvant les mots, en refaisant sens, cohérence, en resituant l'expérience dans le domaine du langage que de la drogue peut être communiquée, partagée.

Aussi, la ré-écriture déplace (ou re-place) les données de départ. En effet, l'expérience, qui semblait perdue ou à tout le moins sérieusement affaiblie, re-trouve un cadre, un lieu pour être re-faite. Ce nouvel espace expérientiel est désormais le texte. L'expérience elle-même n'est plus tant celle de la drogue que celle de l'écrit (de sa reconquête). La ré-écriture apparaît comme l'ultime réintégration des limites

transgressées et/ou démantelées lors de l'ingestion initiale du produit. Elle est en cela une expérience (des) limite(s) — de la drogue, du langage, de l'écriture.

CONCLUSION

Dans l'introduction de notre thèse, nous énoncions la potentialité d'une écriture de la drogue, entendue comme une pratique d'écriture spécifique (et donc, qui dépasserait la seule *littérature* de la drogue, qui désigne un corpus) visant à rendre compte de l'expérience psychotrope. Les études menées au cours des différents chapitres montrent bien qu'il n'y ait plus lieu de parler d'une possibilité. L'écriture de la drogue excède le « marquage » ou la transcription et elle déborde également de la simple mise en récit d'un événement, d'un phénomène ou d'une expérimentation. Elle consiste en un travail constant sur le langage et nécessite une vigilance et des efforts continuels de la part de l'écrivain qui doit tout à la fois veiller sur les mots qui s'échappent, les réminiscences qui s'affadissent, le sens qui s'élude et même sur la main qui ne suit pas toujours le rythme, qui oublie de tenir le crayon... Il s'agit d'une pratique littéraire qui demande à l'expérimentateur-écrivain de ré-investir une matière, un univers qu'il croyait maîtriser et connaître, pour les réévaluer à la lumière du monde nouveau et des possibilités inédites que la drogue lui a ouvertes. C'est une tâche difficile, voire frustrante, qui appelle à un déploiement du langage pour parvenir à trouver les mots qu'il faut, l'expression appropriée, l'explication juste, mais qui dans le même temps arrive au constat que cette opération a ses limites — celles qui se dressent entre ce qui a été vu, ressenti, entendu, pensé et ce qui peut en être écrit. L'auteur de la drogue poursuit une image qui ne trouve jamais de traduction fidèle. Il compose une allégorie irréalisable.

Avant même de décrire les effets, les actions de la drogue ou les manifestations qu'elle engendre, la dénomination de la substance elle-même fait songer à un travail de création, d'invention : périphrases, personnifications et allusions sont au nombre des figures de style qui servent à la nommer. « La fée brune » (opium), « la fée grise »

(morphine), « la fée blanche » (héroïne)¹ rappellent par leurs couleurs l'aspect de la substance. Elles évoquent en même temps la surréalité de l'ivresse par la comparaison avec la fée, personnage qui d'ailleurs ensorcèle et détient une influence sur les destinées humaines. « La confiture verte » connote la texture et l'apparence du dawamesk, mais aussi la façon de le consommer. « L'herbe » convoque la nature végétale du chanvre. Un diminutif comme « la coco », pour la cocaïne, fait de cette drogue une petite chose banale, familière; il rappelle l'insouciance et la frivolité des années 1920. « La plante qui fait les yeux émerveillés » décrit de façon métaphorique l'action du peyotl. S'ajoutent à ces dénominations courantes les qualifications et les appellations propres à nos auteurs : la mescaline « schizo » ou « macaque » qui dénote bien l'appréciation que Michaux a de la mescaline. La « Noire Idole » qui traduit l'asservissement de De Quincey à l'opium. L'« illimiteur de la conscience » qui illustre l'état dans lequel Dauterive a le sentiment de se trouver sous l'influence du peyotl. Les utilisateurs de la drogue ont ressenti le besoin d'imager, de *mettre en mots* la (leur) drogue; chez les auteurs, cette opération s'est étendue du produit à l'expérience qui en a été faite. L'écriture de la drogue est une expérience du langage.

Retour sur les constats et les conclusions tirés dans la thèse

Sur les représentations de la drogue et les figurations de l'expérience

Dans le chapitre II, nous avons tout d'abord montré que quatre postures caractérisent le lien entre l'auteur et « sa » drogue. La première posture, celle de l'opposition, relève de la relation entretenue par Michaux avec la mescaline. Ce dernier se refuse au produit qu'il a pourtant choisi de consommer. Il rejette et déprécie la mescaline, dont il attendait semble-t-il davantage. De Quincey, au contraire, se soumet totalement à l'opium, *La Noire Idole*. Cette sujétion est certes liée à la dépendance que

¹ Ajoutons la fée verte, pour l'absinthe.

l'auteur développe envers cette drogue. Mais elle s'inscrit plus profondément en lui, jusqu'à désigner toute sa vie comme un trajet prédéfini vers l'opium. Le processus de sujétion paraît en marche avant même que l'opiomane anglais ne goûte la substance qui y participe. C'est plutôt à une dénonciation que nous avons affaire avec Baudelaire : une drogue en particulier, le haschich, reçoit dans *Les Paradis artificiels* son lot de critiques. Le chanvre est avilissant, immoral; il tue le pouvoir de l'imaginaire et retire toute force de travail et tout élan de création au poète. La monographie de Baudelaire, au moins dans sa première partie (« Le poème du haschich »), constitue une condamnation du dawamesk et de sa consommation. La posture de Duits et Huxley diffère des précédentes en ce qu'elle est plus « positive », c'est-à-dire qu'elle ne met pas en jeu un rapport qui diminue, qui contrôle ou qui relève de la réprobation. Ces deux auteurs adhèrent au peyotl et à la mescaline : ils apprécient les effets engendrés par ces drogues et embrassent les possibilités perceptives qu'elles leur offrent. Duits préfère parler d'« illimiteur de la conscience » que d'« hallucinogène » : par cette invention dénominative, il souligne le renversement propre à sa conception de la drogue et retire au peyotl ses liens potentiels avec la pathologie. Huxley considère la mescaline comme le produit qui se rapproche le plus de la drogue idéale, cette substance qui n'entraînerait aucun effet négatif (dépendance, accoutumance, risque de mauvais « trip », etc.) et posséderait en contrepartie la qualité d'ouvrir et d'élever l'esprit et les sens de l'expérimentateur à un niveau supérieur. Cette drogue idéale, croit l'auteur de *The Doors of Perception*, doit être mise au point par les scientifiques, pour le bien de la société humaine.

Ces différentes postures nous ont conduits à situer le rapport à la drogue dans une dynamique oppositionnelle. Si Duits et Huxley jugent qu'il n'y a que de « bonnes » expériences de la mescaline et du peyotl, de Quincey trouve dans l'usage de l'opium à la fois du plaisir et de la souffrance. C'est sur cette double perception que se structure les *Confessions*. À chaque délice fourni par la *Noire Idole* répond un contrecoup funeste. Moins qu'une contradiction, nous avons reconnu ce fait comme la marque d'une écriture qui intègre l'opposition exposée dans/par le rapport à la drogue. Malgré l'objection

affichée, Michaux trouve, pour sa part, une certaine forme de volupté dans la mescaline, et ce, au moins à deux reprises : dans les transes érotiques et mystiques décrites dans *L'Infini turbulent*, au cours desquelles, exceptionnellement, il s'abandonne. Ce plaisir inattendu rencontré dans ces deux séances permet d'éclairer le paradoxe apparent de la démarche michaudienne : prendre, pendant plus de dix ans, une drogue méprisée. En effet, les plaisirs ressentis lors de ces épisodes mystiques et érotiques se rapprochent en intensité des troubles éprouvés ailleurs. L'extase tend vers le calvaire. Aussi, le « plaisir », chez Michaux, se situe moins dans la drogue elle-même que dans le projet, la recherche dans lesquels elle s'inscrit. De même, le déplaisir ne découle pas tout à fait du produit ingurgité, mais de la position de refus dans laquelle se cantonne le poète. Chez Baudelaire, le chanvre immoral est opposé à une autre drogue, l'opium. Moins avilissant, moins dommageable, moins destructeur, l'opium, que le poète présente en reprenant les *Confessions* de De Quincey, constitue aux yeux du poète une faiblesse somme toute pardonnable. S'il est possible de faire le lien entre cette conception contrastée des deux substances et le fait que Baudelaire, comme son homologue anglais, a développé une dépendance au laudanum, il nous a paru plus intéressant de la rattacher à deux figures contrastées du poète : l'impossible poète hachichin et le fabuleux poète opiomane.

La représentation de la drogue par les auteurs se situe ainsi sur un fil assez mince entre « bon » et « mauvais », entre « positif » et « négatif », entre « plaisir » et « déplaisir ». En nous référant à la notion de « *pharmakon* » élaborée par Jacques Derrida, nous avons avancé que cette représentation articulée autour d'éléments et de perceptions contraires est à l'image de la drogue elle-même : à la fois poison et remède, la drogue porte la marque constitutive de l'antithèse. En ce sens, les représentations de nos auteurs apparaissent moins contrastées ou contradictoires qu'elles semblent comporter cette double nature et l'exposer dans la mise en mots qui en est faite.

La dualité reconnue dans la représentation de la drogue montre que la limite est contenue dans/par le produit lui-même. Dans la dernière partie du chapitre, nous sommes passés à l'examen des limites extérieures à la drogue et à son expérience. Nous avons ainsi parlé des différentes frontières que la drogue figure : l'exploration, l'a/normal, la folie et le savoir. L'exploration peut être entendue dans deux sens : littéral, où il est question d'un périple, de pérégrinations, d'un mouvement géographique, etc. et figuré, où la consommation est entendue comme un « voyage » en quelque sorte virtuel. Dans les deux cas, il s'agit de traverser des frontières pour découvrir un monde nouveau, exotique. Nous avons entre autres examiné le cas de *Heaven and Hell* qui présente l'expérience visionnaire comme une incursion dans les « antipodes de l'esprit ». Nous avons également parlé des promenades londoniennes de De Quincey et de son vagabondage : le mouvement, chez l'opiomane anglais, s'effectue toujours vers la drogue. L'a/normal désigne le lien entre « l'anormalité » que suppose la consommation d'une drogue et la « normalité » qu'elle permet en définitive d'éclairer. Michaux affirme ainsi vouloir, par la mescaline, explorer le « merveilleux normal », c'est-à-dire exposer le fonctionnement de l'esprit par ses dysfonctionnements. Duits en vient à redéfinir, à la lumière de son expérimentation de « l'illimiteur de la conscience », les notions de « norme » et d'« anormal ». Pour Duits, les deux termes sont inversés : sous l'effet du peyotl, le sujet est dans un état normal alors que, sans le cactus, il se trouve dans un état anormal. Le dualisme que l'auteur remet sans cesse en cause ne tient plus : l'a/normal marque la réductibilité des concepts qui, d'ordinaire, régissent de façon dichotomique le monde. Cette interversion du normal et de l'anormal nous a amenés à considérer le rapport de la drogue et de la folie. Celui-ci a été établi par nombre d'auteurs de la drogue, dont ceux que nous avons étudiés de façon plus systématique. Mais ce lien a aussi été édifié par les aliénistes et les psychiatres, qui ont vu une connivence entre les effets des psychotropes et les symptômes de certains malades mentaux. La drogue (le haschich, avec Moreau de Tours, puis le LSD et la mescaline chez ses successeurs du siècle suivant) a même été considérée comme un remède pour la folie. Nous avons en particulier montré l'importance que prend cette relation dans les textes d'Huxley et de Michaux. Pour ces deux auteurs, la mescaline permet d'expérimenter la folie (son côté « paradisiaque », selon Huxley) au moins de façon

momentanée (et de son propre chef). Chacun des textes du corpus mescalinen institue des correspondances entre la folie et la drogue. Si Michaux inscrit ses observations dans une certaine tradition psychiatrique, il s'en démarque en présentant une vision de la folie très personnelle, fondée sur son expérience intime de la drogue. Pour Duits, le peyotl est un « garde-fou » : le cactus lui prouve qu'il existe une autre façon de voir, de ressentir sans que celle-ci soit un signe de dérèglement mental. La drogue met fin à un questionnement de l'auteur à son propre endroit : il n'appartient pas à la classe des fous, mais à celle des visionnaires.

Après l'exploration, le normal et l'anormal et la folie, nous avons considéré, pour clore le chapitre II, la frontière désignée par le savoir. Nous avons vu que l'épigraphe de *Connaissances par les gouffres* appelle à une certaine quête de connaissance. Il s'agit, au-delà des effets ressentis, d'atteindre quelque chose au bout de la drogue. Ce savoir, chez Michaux et Huxley, navigue entre le scientifique et l'empirique. Chez Duits, il s'oppose à la connaissance, jugée plus positive et plus inclusive. Si l'exergue du troisième volume mescalinen de Michaux laisse entendre que le savoir est l'affaire des auteurs du XX^e siècle, nous avons montré que celui-ci se trouve bien dans les textes de De Quincey et Baudelaire. Chez le premier, il s'inscrit dans le corps-lieu de l'opiomane, qui devient source de connaissance pour les médecins qui dissèqueront sa carcasse, mais aussi pour la postérité littéraire, à laquelle, en définitive, de Quincey lègue ses *Confessions*. Chez Baudelaire, il est décelable dans une certaine volonté d'instruire, elle-même redevable de la nécessité d'informer le lectorat de l'époque sur une substance méconnue. La petite partie des *Paradis artificiels* intitulée « Qu'est-ce que le haschich ? » constitue une sorte de recension des connaissances de l'époque sur le chanvre.

Ces différentes figurations sont autant d'états, d'expériences qui rejouent, redoublent le franchissement inauguré par le psychotrope. En particulier, la question du savoir nous a permis de réfléchir à la déconstruction et à la destruction de l'expérience dans/par la drogue. Nous avons conclu que puisque l'expérience à laquelle nous nous

référons est aussi (d'abord) une expérience d'écriture, la destruction annoncée n'avait pas lieu ou, du moins, trouvait une forme de restructuration, de reconstruction grâce au geste d'écriture et à la mise en texte. Aussi, nous voyons poindre dans la conclusion de ce chapitre le mouvement transgression/restauration qui paraît caractériser l'écriture de la drogue.

Sur le sujet

Nous nous sommes par la suite intéressée à la question du sujet sous drogue (chapitre III). Nous avons décrit la dé-limitation qu'il subissait dans l'expérience psychotrope : de/dans l'espace, le temps et en regard de ses frontières constitutives. Chez Michaux, la dé-limitation est surtout de l'ordre de l'attaque, de l'agression : le sujet et son corps endurent les assauts de la mescaline, qui les laissent divisés, ouverts, désunis, morcelés. Nous avons parlé d'un corps intoxiqué qui méconnaissait ses fonctions de survie, pour s'engager dans un processus d'autodestruction. Nous avons en ce sens étudié les images du sillon et de l'eau, qui illustrent la fraction et la perte du sujet de même que les expériences de dédoublement vécues par le poète lors de certaines séances mescaliniennes. Le dédoublement, avons-nous dit, fait surgir un « mauvais » moi, un peu comme chez le Dr Jekyll de Stevenson. Il met aussi en jeu le rapport à l'autre qui ne se fonde plus tout à fait sur une distinction d'avec le sujet, mais sur une certaine confusion des deux. Chez Huxley et Duit, nous avons vu que la dé-limitation était envisagée de façon beaucoup moins dramatique. Duit considère que le peyotl transforme le sujet. En fait, la drogue permet de découvrir le moi véritable et ses possibilités. Le sujet révélé par le peyotl est plus grand, plus fort, il perçoit mieux les êtres, les choses. Cependant, il ne s'agit pas d'un nouveau sujet, mais d'un sujet qui se dévoile à lui-même. Aussi le sujet sous l'influence du peyotl est-il « désintoxiqué » ; son corps n'absorbe pas une substance nocive, il se débarrasse de la nocivité de l'état « normal ». Huxley parle d'une négation de soi ; celle-ci n'est pas à entendre comme un reniement ou un refus, mais comme une opportunité de transcender l'état ordinaire du

sujet pour atteindre un « non-moi » libéré de toute contrainte et de toute limite. Il s'agit d'une re-naissance du sujet, dans une forme qui n'en est plus tout à fait une et selon laquelle les frontières avec les autres, le monde, les objets ne tiennent plus. Le moi de la mescaline se trouve dans une sorte de fusion avec ces instances, normalement discriminatives les unes envers les autres. Si, pour aborder Michaux, Duits et Huxley, nous avons considéré les états-limites du sujet, nous avons envisagé, chez de Quincey et Baudelaire, les postures limites occupées par les sujets dans les textes. L'opiomane anglais présente un sujet confessant à la fois misérable et sublime, mais toujours extraordinaire. Par la description de son cas, par l'affirmation de ses origines, par le rapport au lecteur (les adresses), de Quincey affirme la supériorité de son expérience et de son texte. Dans un même élan, il se montre comme un sujet veule, diminué par la maladie, suppliant son lecteur d'être indulgent. Cette double nature du sujet (qui reprend la double nature de l'opium) ne constitue pas des postures oppositionnelles, mais les deux faces d'un même sujet hors-norme. L'image du corps palimpseste que nous avons suggérée (selon l'idée du cerveau palimpseste développée par l'auteur) reflète cette situation. En devenant la surface d'inscription des souffrances de l'opiomane, le corps-palimpseste consiste en l'ultime témoignage de De Quincey. À première vue, il n'y a pas de sujet sous drogue dans le texte de Baudelaire : comme le poète ne parle jamais de sa propre expérience, nous ne trouvons pas de description du sujet sous l'influence de la drogue. Baudelaire dispose en fait un sujet autoritaire et moralisateur en lieu et place du sujet sous drogue. Il présente, de même, différents sujets de substitution (les cas rapportés) ou un reflet du sujet sous drogue (le hachichin décrit dans « L'Homme-Dieu ») qui compensent en partie l'absence de celui-ci. Toutefois, nous avons dit que cette absence relevait davantage de la dissimulation : en plaçant de Quincey au-devant de la scène, Baudelaire laisse poindre le sujet sous drogue. Sa propre expérience étant en quelque sorte inscrite en filigrane de celle du mangeur d'opium, « Baudelaire opiomane » peut être aperçu derrière l'écran de fumée que la poète s'efforce à dresser. La distance entre le sujet qui écrit et le sujet sous drogue chez l'auteur des *Paradis artificiels* nous a menées à interroger les différents sujets potentiels qui pouvaient exister entre le moment de l'expérience psychotrope et son écriture. En examinant ce que la critique a avancé à ce sujet à l'égard du corpus

mescalinen michaudien, nous avons proposé d'envisager le sujet du texte comme l'instance qui réunit les états du sujet et les moments de l'expérience. Ce sujet du texte voit en effet le jour au moyen de l'écriture, mais se replonge en même temps dans l'expérimentation. À notre sens, il représente une ré-union du sujet : les dé-limitations ressenties par le sujet sous drogue et celles exposées par le sujet « qui écrit » sont incarnées et exprimées par le sujet du texte.

Sur l'écriture

Le rapport à l'écriture a été abordé de façon plus approfondie dans le chapitre IV. Nous avons exposé et expliqué les différents écueils rencontrés par les auteurs dans leur entreprise d'écriture. Le décalage entre l'expérience et le texte, les difficultés que posent la consignation de ce qui est vécu, le passage du visible au lisible de même que l'inadéquation perçue du langage pour exprimer ce qui a été vu et ressenti compliquent hautement la mise en mots de la drogue. L'obstacle le plus considérable est en ce sens celui de l'indicible : il semble que l'expérience de la drogue dépasse les capacités langagières de nos auteurs. Pourtant, l'indicible n'est pas une fatalité; retourné sur lui-même, investi, il (re)devient fécond. L'expérience réintègre le domaine langagier. Nous avons ensuite étudié l'écriture « sous drogue » telle qu'elle s'effectue chez Michaux. Nous avons vu que même si celle-ci se rapproche dans le temps du moment de l'expérience, elle ne contourne pas les difficultés observées précédemment. Au contraire, elle les expose de façon encore plus grande. Aussi l'écriture sous/de la drogue doit trouver une forme de parachèvement pour éviter de devenir un acte vain, sans suite. C'est la ré-écriture qui lui permet de pleinement s'actualiser. Nous avons étudié les mécanismes de celle-ci dans le chapitre « Tapis roulant en marche » dans *Connaissance par les gouffres*. Toutefois, nous avons vu que même si le travail de ré-écriture n'est pas toujours montré comme chez Michaux, la ré-écriture, elle, travaille toujours le texte de la drogue. Chez Huxley, elle s'inscrit dans le rapport de la parole et de l'écriture. Chez Duits, elle s'effectue par la rédaction d'un autre texte, qui, par

symbolisme, figure le texte du peyotl. Chez de Quincey, nous reconnaissons une réécriture de la matière biographique. Finalement, chez Baudelaire, la réécriture signifie l'appropriation et la description de l'expérience (de l')autre, l'exemple le plus patent étant la reprise des *Confessions* dans les *Paradis*. La réécriture se décrit comme un geste de retour en arrière; la réécriture revient sur ses pas, sur ses origines. En effet, l'auteur de la drogue exprime les bouleversements, les problèmes, les phénomènes qu'il a éprouvés lorsqu'intoxiqué; en passant à l'écriture de ces événements, il les revit (par le détour cette fois du langage), mais surtout leur donne une forme, une expression. De même, il retrouve le chemin des mots. L'expérience initiale (la drogue) devient expérience de l'écrit. Le texte lui-même devient un nouvel espace expérientiel qui reconstruit les limites perdues et transgressées lors de la prise du produit.

Retour sur le corpus

Notre corpus a été divisé en deux volets : un premier, appelé « corpus d'étude », qui réunit les textes de De Quincey, Baudelaire, Huxley, Duits et Michaux; un second, considéré comme un corpus d'appoint, composé du *Club des hachichins* de Gautier, d'*Opium*, de Cocteau, de *The Yage Letters* de Burroughs et Ginsberg, de *Junky*, de Burroughs, de *Teachings of Don Juan*, de Castaneda et de *Sur le haschich*, de Benjamin. Ces six textes nous ont surtout servi, au cours de notre thèse, à étayer et à illustrer l'étude menée sur les textes du corpus principal. C'était en effet le rôle que nous leur réservions d'avance. Arrivés à la fin de notre réflexion, nous pouvons aussi affirmer que ces textes corroborent les conclusions que nous avons tirées. En effet, si nous avons dégagé nos principaux constats de l'étude des textes du corpus d'étude, ils ont également trouvé une forme de vérification dans les écrits de Gautier, Cocteau, Burroughs, Ginsberg, Castaneda et Benjamin. De ce fait, nos résultats se révèlent d'autant plus probants qu'ils s'étendent à des productions littéraires dont le genre, le type ou l'approche de la drogue diffèrent des textes ciblés dans notre corpus principal. Autrement dit, notre méthode permet aussi d'aborder d'autres textes de la drogue

(fiction — avouée ou non —, lettres, protocole expérimentiel, etc.) que les seuls écrits relevant strictement d'une mise en mots d'une expérience avérée.

Les textes que nous avons étudiés en propre (corpus d'étude) ont été choisis pour leur importance et leur influence dans et sur la littérature de la drogue. Leur examen, tout au long de notre thèse, l'a réaffirmé, en plus de confirmer la pertinence de leur analyse pour réfléchir à la question de l'écriture de la drogue. En abordant *Confessions of an English Opium-Eater* nous avons pu voir que les enjeux soulevés par l'écriture de la drogue sont déjà contenus dans le « premier » texte de la drogue. De Quincey les considère de l'angle de l'autobiographie (il poursuit le projet dans *Suspiria de profundis*) : le texte fondateur raconte comment un homme en est arrivé à dépendre d'un produit. L'opiomane se confesse : il admet son asservissement et, surtout, le livre par écrit. Il pose par là la nécessité de rendre accessible l'expérience de la drogue. Cette volonté de dire ne sera pas unique : elle sera reprise, sur différents modes et de diverses façons, par les successeurs de De Quincey.

Baudelaire présente dans *Les Paradis artificiels* un point de vue original sur la mise en mots de la drogue : en plus d'opposer deux substances et de donner sa faveur à l'une par rapport à l'autre, il « omet » de parler de sa propre expérience, préférant décrire celles d'autres expérimentateurs. Tel qu'annoncé en introduction, la monographie baudelairienne représente la plupart du temps un contre-exemple. Plutôt que d'éviter les difficultés amenées par ce texte, nous avons choisi de les investir. Bien moins que des obstacles à l'analyse de l'écriture de la drogue, il apparaît en définitive que les « problèmes » contenus dans les *Paradis* sont des occasions d'éclairer la question sous un autre jour et d'enrichir notre réflexion. Nous pensons de même avoir contribué significativement à l'étude de ce texte qui résiste encore à l'analyse des chercheurs.

Huxley et Dauts ont souvent été considérés conjointement : tous deux envisagent la drogue de façon semblable (un moyen de transcendance et d'élévation) et présentent

dans leurs textes des conceptions similaires quant à la place et au rôle des hallucinogènes dans la société, à l'état du sujet sous drogue et au rapport de la drogue et du langage. Leurs représentations nous instruisent sur une époque particulière (et même charnière pour l'histoire de la consommation et de la littérature de la drogue), tous en figurant deux points de vue différents. Huxley lance la révolution psychédélique : il contribue à un mouvement de masse, qui marquera sur plusieurs générations la perception des drogues. Duits est en marge de cette dite révolution : sa démarche est plus personnelle et vise surtout l'élévation de son individualité et moins l'éveil de la société humaine. Dans tous les cas, leur écriture est sous-tendue par un désir de partager une révélation : il importe de faire état et de décrire l'illumination et la délivrance déclenchées par les drogues hallucinogènes.

Le corpus mescalinen est considéré comme la plus patente expérience littéraire de la drogue. Cela est dû en grande partie à l'expérimentation michaudienne, tournée à la fois vers une curiosité scientifique pour les drogues et leurs effets et vers un intérêt poétique pour leur influence sur le travail d'écriture. Mais cette réputation relève également de la complétude, de l'achèvement du projet mené par Michaux. Effectivement, ce dernier a illustré, au travers de ses textes, tous les états de l'écriture de la drogue. Il a décrit ses difficultés et exposé ses mécanismes; il a fourni des échantillons d'une écriture sous influence (augmentés d'exemples de dessins mescaliniens); il a montré le travail de ré-écriture nécessaire pour rendre en mots ce qui a été vécu sous drogue; il a contribué à la théorisation de l'expérience des psychotropes et de son écriture. Le processus, de l'absorption d'une substance à la publication du texte, est tout entier contenu et exposé depuis *Misérable miracle* jusqu'aux *Grandes épreuves de l'esprit*. C'est en cela que Michaux est l'Écrivain de la drogue. C'est aussi pour cela qu'il nous a servi, à plusieurs reprises, de référence pour l'analyse des autres textes de la drogue.

Une ou des écritures de la drogue?

L'étude de ces écrits de la drogue a montré qu'il existe des problématiques communes aux différents textes qui permettent de décrire l'écriture de la drogue. En effet, les mêmes questions se posent et sont posées à/par tous. Cependant, les points de vue, les angles d'approche ou les compréhensions dégagées de celles-ci ou mises de l'avant pour y répondre ne sont pas toujours les mêmes. Cela s'est entre autres manifesté, dans notre corpus, par les nuances établies en plusieurs endroits entre les textes qui appartiennent au XIX^e siècle et ceux qui proviennent du XX^e siècle. Est-ce à dire qu'il y a différentes écritures de la drogue selon que nous abordons les écrits de De Quincey et Baudelaire ou encore ceux de Michaux, Huxley ou Duit? Nous pensons à tout le moins que les contextes desquels émergent les textes de ces auteurs influencent (directement ou indirectement) leur façon de (d)écrire la drogue.

Des façons différentes d'envisager la drogue, la littérature et l'écriture

D'emblée, on ne considère pas de la même façon la drogue en 1800 qu'en 1900 : c'est un fait. L'homme occidental en est encore à la découverte des substances toxiques au début du XIX^e siècle. De Quincey découvre en même temps que plusieurs autres maladies que son remède est en vérité un psychotrope puissant. Au siècle suivant, les connaissances sur les effets et les potentiels addictifs des drogues se sont considérablement développées; on fabrique même des produits en laboratoire. On n'approche plus les drogues de la même façon et on ne les consomme plus toujours dans les mêmes buts : du médicament à la substance exotique des romantiques, la drogue est devenue un divertissement, une échappatoire, un moyen de transcendance ou encore l'objet d'une recherche.

La perception sociale et la législation autour des drogues diffèrent également : il n'y a pas de lois qui contrôlent ou interdisent ces substances nouvelles au siècle de

Baudelaire. Au début du XX^e siècle, le système législatif s'empare du phénomène et réglemente le trafic, la possession et la consommation des substances toxiques. La Convention internationale de l'opium, en 1912, constitue le premier traité international pour le contrôle des drogues. En France, la loi de juillet 1916 (contre laquelle pestait Artaud) restreint considérablement l'usage, le commerce et la possession des « substances vénéneuses ». Si une certaine permissivité existe dans les années 1950 et 1960 à l'égard de produits comme le LSD, la justice a tôt fait de rattraper les consommateurs, les producteurs et les distributeurs : en 1966, la vente et la fabrication de LSD aux États-Unis deviennent des crimes. Deux ans plus tard, la simple détention est également jugée criminelle. En 1971, la Convention sur les psychotropes de l'Organisation des Nations Unies (ONU)² se donne pour but de réduire et de contrôler la production et le commerce de substances psychotropes synthétiques. Huxley, Duits et Michaux naviguent dans cette période de transition où les hallucinogènes (entre autres) passent d'outils spirituels ou même thérapeutiques à substances illicites. Ils sont les témoins de la criminalisation progressive (mais constante) des drogues. Nous avons d'ailleurs vu que les deux premiers entretiennent un discours sur la libéralisation des substances psychotropes. Ils reflètent en ce sens l'évolution des perceptions de même que les questions et les débats en cours à leur époque à l'égard des drogues.

À ces conceptions différentes des produits, influencées par les contextes social, politique, médical, juridique, etc. dans lesquels sont ancrés les textes, s'ajoutent des représentations différentes de la littérature et de l'écriture. De Quincey appartient à la littérature anglaise du début du XIX^e siècle qui s'inspire largement du romantisme allemand. Baudelaire marque pour sa part la fin du romantisme français et le début de la modernité. Entre eux et Huxley, Michaux et Duits, divers mouvements (de la littérature symbolique aux avant-gardes) sont venus dé-construire la littérature, le rapport de l'écrivain aux mots, au texte et au travail créateur, mais aussi la position et la

² Elle vient renforcer la convention unique de 1961, qui ne prenait pas compte des drogues synthétiques.

représentation du sujet. Pour les auteurs de la drogue du XIX^e siècle, les psychotropes exaltent l'imagination, le rêve, le lyrisme, l'exotisme, etc. Pour les auteurs du siècle suivant, les drogues participent d'une entreprise de re/structuration du sujet, d'une expérimentation langagière et, pour certains, scientifique.

Les distinctions ou les regroupements que nous avons effectués en certains moments dans notre corpus entre les textes de De Quincey et Baudelaire et ceux d'Huxley, Michaux et Duits relèvent donc en partie de ce regard porté sur la drogue, selon les époques. S'il y a « des » écritures, elles sont redevables d'une certaine évolution des mœurs, de la succession des périodes historiques et littéraires, de la transformation des pratiques et des usages des substances psychotropes, etc.

Une pratique commune, des manifestations diverses

Toutefois, il faut remarquer que la discrimination de différentes écritures de la drogue peut se faire autrement que sur une base historique. En effet, chaque expérimentateur fait l'expérience de phénomènes uniques, non reproductibles et non renouvelables; la mise en mots de cette expérience reflète conséquemment l'unicité et l'originalité de ces événements. Ainsi, plus encore que des écritures relevant de la période à laquelle appartient l'auteur, il y aurait autant d'écritures que d'écrivains, autant de mises en mots que d'expériences.

Partant, on pourrait se demander comment arriver à étudier des écritures aussi exclusives et diverses. Notre thèse a justement montré que, malgré les différences, des enjeux similaires sont abordés dans les textes, indépendamment de leur appartenance historique ou littéraire, et bien qu'ils se rapportent à d'expériences distinctes. C'est ce que nous avons avancé plus haut à l'égard des textes du corpus d'appoint : si les manières de dire, d'écrire ou d'envisager la drogue peuvent varier, les problématiques

soulevées sont semblables d'un texte à l'autre. En effet, si, par exemple, Burroughs et Cocteau peuvent être rapprochés de De Quincey, c'est que leurs écritures singulières partagent des traits communs : la dépendance à un produit; le désir d'écrire (sur) les maux de l'accoutumance, la représentation du sujet comme un toxicomane, etc. De même, si Michaux est parfois proche de Benjamin, c'est que les deux auteurs ont cherché à écrire dans un moment qui coïncide le plus possible à celui de l'intoxication. Les résultats obtenus se ressemblent, tout comme les réflexions mises en jeu. Aussi, les entrées par lesquelles nous avons abordé les textes permettent de théoriser l'écriture de la drogue : parce qu'elles s'appliquent à tous, elles autorisent la description des manifestations et des mécanismes de la mise en mots de l'expérience de la drogue. De plus, elles pointent un fait essentiel : l'expérimentation psychotrope devient une expérimentation langagière. Le fondement de l'écriture de la drogue se trouve là : dans l'ambition de passer de l'espace et du lieu des séances à ceux du texte, dans l'exigence de redoubler l'effet du produit par l'effet des mots, dans l'intention de faire de l'écriture une nouvelle expérience de la drogue.

Il apparaît ainsi qu'il existe une pratique d'écriture commune (la mise en mots de la drogue), à laquelle se subordonnent différentes manifestations de celle-ci (les écritures de la drogue). Ces manifestations relèvent à la fois du contexte de rédaction des textes et de la singularité des expériences rapportées. Il convient donc de parler d'écriture(s) de la drogue — le pluriel optionnel marque son particularisme en même temps que ses expressions générales.

Une écriture (des) limite(s)

Dans le dernier chapitre, nous avons avancé que l'écriture de la drogue consistait en une écriture (des) limite(s). Nous souhaitons, dans la conclusion, apporter un éclairage à cette affirmation.

Outre les limites langagières, nous avons vu que l'écriture de la drogue avait affaire à différentes frontières (c'est d'ailleurs ce que le retour effectué plus haut sur les chapitres II à IV a montré). Elle ne fait pas que les poser : le plus souvent, elle les franchit, les transgresse. David Oppenheim, lorsqu'il décrit ce qu'il appelle lui-même « l'expérience-limite », parle de ces dépassements limitatifs comme des pertes subies par le sujet :

Les différences structurantes qui sont abolies peuvent être celles qui séparent l'autre de soi [...] La coupure qui sépare le sujet d'avec ce qui le constitue peut être encore plus radicale [...] Est perdue aussi la perception unifiée de son corps ou de son psychique, qui éclate, de même que le sentiment d'identité, dans la dispersion³.

Nous avons vu que cela peut effectivement être ressenti de la sorte dans la drogue. Les textes décrivent des sujets qui sont ouverts, multiples, pénétrés, disloqués, transformés. Ils ne sont plus un(i)s. Leur monde, de même, semble ne plus avoir de balises. « L'espace de l'expérience-limite, écrit Oppenheim, est celui de la perte de tout repère⁴ ». C'est un espace qui est lui-même sans plus de bornes.

Pourtant, nous savons qu'aux transgressions vécues et amenées par la drogue et transcrites dans les textes répondait une restauration. Le savoir, parce qu'il est acquis par détournement, n'est pas la destruction de l'expérience, mais sa reconstruction. Le sujet trouve une forme de réunification dans le « sujet du texte », qui rallie et incarne les différentes postures adoptées au cours de l'expérience de la drogue et de son écriture. De même, les difficultés de dire et d'écrire sont moins des obstacles que des points de départ d'une expression nouvelle, en dépit des écueils, malgré l'indicibilité apparente. Oppenheim situe l'expérience-limite dans un au-delà de l'existence courante; toutefois,

³ Daniel Oppenheim, *Littérature et expérience-limite*, Paris, Campagne Première, 2007, p. 228-229.

⁴ *Ibid.*, p. 225.

cette expérience de l'extrême n'est pas une extrémité, un cul-de-sac ni un point de non-retour. C'est l'occasion de dévoiler et d'explorer de nouvelles conjectures :

L'expérience-limite est la confrontation aux limites de l'expérience humaine, de ce que le sujet humain peut penser, supporter, accepter. Elle est sa confrontation à l'impossible [...] À cet impossible, il ne doit pas se soumettre, mais chercher à en montrer les possibles qu'il contient, malgré toute évidence. [...] Cet impossible, cette limite, certains la cherchent, d'autres la subissent⁵.

Aussi, lorsque nous parlons nous-mêmes d'une écriture (des) limite(s), nous voulons décrire une écriture qui ne se contente pas de montrer le franchissement et la transgression des limites entraînées par le produit, mais qui expose comment ces mouvements transgressifs opèrent dans le texte et dans la mise en mots de l'expérience. Nous voulons présenter un double mécanisme qui part de la dé-limitation pour arriver à une nouvelle limitation.

La ré-écriture

Nous souhaitons de même désigner une expérience en transformation, en mouvement. C'est ce que nous avons voulu illustrer avec la ré-écriture. Celle-ci permet effectivement de cerner le moment du passage, de la conversion de l'expérience de la drogue à l'expérience d'écriture. Ce moment n'est pas nécessairement identifiable en termes de temporalité : il serait difficile de dire précisément *quand* un auteur passe du statut d'expérimentateur à celui d'écrivain. De toute façon, ce mouvement est d'avance présent, effectif dès lors que le produit est ingéré; déjà, nous ne sommes plus tant dans l'essai d'une substance X que dans un projet d'écriture particulier. Malgré cela, cet instant existe; du moins est-il réactivé par le travail de mise en mots de l'expérience, qui implique de revenir sur ce qui a été vu, vécu, senti, de retrouver les impressions, les

⁵ *Ibid.*, p. 13.

idées, les images apparues en cours de séance. La ré-écriture constitue ainsi une forme de déviation. Elle répond à la déviance initiale : se droguer — passer de « normal » à « anormal ». Elle redonne une finalité et une destination à une action qui sinon s'épuiserait d'elle-même : la ré-écriture en fait un geste nouveau, cette fois axé sur la recherche de sens et de repères.

Pour Oppenheim l'« écriture même du livre [peut] constituer une autre expérience-limite⁶ » qui engage le sujet dans un processus de désaliénation face à l'expérience première. De façon similaire, dans la drogue, la ré-écriture constitue une nouvelle expérience (des) limite(s) qui, toutefois, ne libère pas le sujet de l'expérimentation initiale, mais le réinscrit dans celle-ci. Resitué au cœur d'une expérience à la fois connue et nouvelle, il peut se la réapproprier et en faire autre chose : un texte. Le schéma de la ré-écriture de la drogue est celui-ci : il s'agit de partir de la marge (l'expérience psychotrope) pour aboutir à la convention (le texte, le langage).

La ré-écriture rend donc scriptible et lisible une expérience qui se refuse au départ aux mots et à l'expression. Ces deux épithètes ne sont pas sans rappeler ceux qu'utilise Roland Barthes dans *S/Z*. Dans cette étude de la typologie des textes, Barthes met en opposition ces deux termes. Le texte lisible se conforme aux « codes » culturels. Il renvoie à une consommation passive, une lecture sans plus de réappropriation et de reproduction de sens de la part du lecteur qui se conforte dans le conformisme (de la culture, de la littérature, de l'écriture) que le texte lui re-présente :

Notre littérature est marquée par le divorce impitoyable que l'institution littéraire maintient entre le fabricant et l'usager du texte, son propriétaire et son client, son auteur et son lecteur. Ce lecteur est alors plongé dans une sorte d'oisiveté, d'intransitivité, et, pour tout dire, de sérieux : au lieu de jouer lui-même, d'accéder pleinement à l'enchantement du signifiant, à la volupté de l'écriture, il ne lui reste

⁶ *Ibid.*, p. 16.

plus en partage que la pauvre liberté de recevoir ou de rejeter le texte : la lecture n'est plus qu'un référendum⁷.

Au contraire, le texte scriptible introduit à une véritable pratique d'écriture, à laquelle participe le lecteur, et que Barthes qualifie d'ailleurs de ré-écriture. De fait, le scriptible fait de l'expérience du texte une expérience limite : il renverse les codes (pré)établis et côtoie l'inédit, l'inaccessible, l'indéchiffrable. Devant un tel texte, le lecteur n'a d'autres choix que de réévaluer sa propre activité et son propre rôle pour proposer une nouvelle perception et une nouvelle compréhension du texte. En ce sens, le scriptible est un dépassement des limites imposées par le lisible :

Il y a d'un côté ce qu'il est possible d'écrire et de l'autre ce qu'il n'est plus possible d'écrire; ce qui est dans la pratique de l'écrivain et ce qui en est sorti : quels textes accepterais-je d'écrire (de ré-écrire), de désirer, d'avancer comme une force dans ce monde qui est le mien? Ce que l'évaluation trouve, c'est cette valeur-ci : ce qui peut être aujourd'hui écrit (ré-écrit) : le scriptible. Pourquoi le scriptible est-il notre valeur? Parce que l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur de texte. En face du texte scriptible s'établit donc sa contre-valeur, sa valeur négative, réactive : ce qui peut être lu mais non écrit : le lisible⁸.

Notre propre idée de la ré-écriture, nous le constatons, partage des caractéristiques avec le scriptible de Barthes. Comme ce dernier, elle remet en question les conventions, les codes, les normes. Elle constitue elle aussi une pratique d'écriture qui confronte à l'incompréhensible — nous avons, pour notre part, parlé d'indicible. Elle incite de même à une réactivation du sens, tant celui de l'expérience que de sa mise en mots. Cependant, là où nous posons une distinction, c'est dans la dichotomie entre une valeur négative (le lisible) et une valeur positive (le scriptible). Car, dans le cas précis du texte de la drogue, la lisibilité ne représente pas une moins-value, mais consiste en une propriété

⁷ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, « Tel quel », 1970, p. 10.

⁸ *Ibid.*

essentielle. Assurément, le lecteur, devant le seul scriptible, ne pourrait parvenir à saisir l'expérience de la drogue : celle-ci lui étant d'ores et déjà étrangère, elle lui échapperait encore davantage si elle s'en tenait à un embrouillement des codes. Pour s'approprier le sens de l'expérience et du texte, il doit pouvoir les déchiffrer, les lire. La lisibilité ne renvoie pas à une position passive, mais active : elle ravive un événement antérieur et les phénomènes qui s'y sont produits et, surtout, la rend accessible pour un autre (le lecteur) que celui qui l'a vécu. Elle fait des mots, du langage non seulement des outils de transgression des conventions, mais également de réintégration de celles-ci. Aussi les termes « lisible » et « scriptible », envisagés en regard de la ré-écriture de la drogue, ne sont pas des pôles discordants, mais les limites complémentaires et indissociables d'une expérience d'écriture singulière. La ré-écriture de la drogue est ce qui peut désormais être écrit *et* lu.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus d'étude

Baudelaire, Charles, *Les Paradis artificiels*, Paris : Garnier-Flammarion, 1966 [1860].

De Quincey, Thomas, *Confessions of an English Opium-Eater*, La Vergne : Bibliobazaar, 2009 [1821].

De Quincey, Thomas, *Suspiria de profundis*, La Vergne : Kessinger Publishing, 2009 [1846].

Duits, Charles, *Le Pays de l'éclairement*, L'Isle-sur-la-Sorgue : Le Bois d'Orion, 1994 [1967].

Duits, Charles, *La Conscience démonique*, L'Isle-sur-la-Sorgue : Le Bois d'Orion, 1994 [1974].

Huxley, Aldous, *The Doors of Perception*, New York : Harper Perennial, « Modern Classics », 2009 [1954].

Huxley, Aldous, *Heaven and Hell*, dans *The Doors of Perception*, New York : Harper Perennial, « Modern Classics », 2009 [1956].

Michaux, Henri, *Misérable miracle. La mescaline*, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 2003 [1956].

Michaux, Henri, *L'Infini turbulent*, Paris : Gallimard, « Poésie », 2004 [1957].

Michaux, Henri *Connaissance par les gouffres*, Paris : Gallimard, « Poésie » 1988 [1961].

Michaux, Henri, *Les Grandes épreuves de l'esprit. Et les innombrables petites*, Paris : Gallimard, 2004 [1966].

Corpus d'appoint

Benjamin, Walter, *Sur le haschich et autres écrits sur la drogue*, trad. de l'allemand par Jean-François Poirier, Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1993.

Burroughs, William S. et Ginsberg, Allen, *The Yage Letters*, San Francisco : City Lights Books, 2006 [1963].

Burroughs, William S., *Junky*, New York : Penguin Books, 2003 [1953].

Castaneda, Carlos, *The Teachings of Don Juan*, Berkeley: University of California Press, 1997 [1968].

Cocteau, Jean, *Opium. Journal d'une désintoxication*, Paris : Stock, 1999 [1930].

Gautier, Théophile, *Le Club des Hachichins, suivi de La Pipe d'opium*, Marseille : Éditions de la Première Heure, 2008 [1846].

Autres textes de la drogue

Artaud, Antonin, « Lettre à Monsieur le Législateur de la loi sur les stupéfiants », chap. dans *L'Ombilic des limbes, Œuvres complètes I*, Paris : Gallimard, 1970 [1916], p. 80-84.

Artaud, Antonin, *Les Tarahumaras*, Paris : Gallimard, 1971 [1947].

Baudelaire, Charles, « Du vin et du haschich, comparés comme moyens de multiplication de l'individualité », chap. dans *Les Paradis artificiels*, Paris : Garnier-Flammarion, 1966 [1851], p. 165-187.

Coleridge, Samuel Taylor « Kubla Khan, or a Vision in a Dream », chap. dans *Christabel*, Londres : John Murray, 1816, p. 49-58. En ligne : http://books.google.com/books?id=cPwJrlsOGZUC&printsec=frontcover&dq=Kubla+khan+coleridge&hl=fr&ei=eqmHTazpCpLurAGb2YC8Bw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CDgO6AEwAw#v=onepage&q&f=false

Crabbe, George, « Preface », chap. dans *The Poetical Works of the Rev. George Crabbe. With His Letters and Journals, and His Life. By His Son (vol. II)*, Londres : John Murray, 1834, p. 7-23.

Crabbe, George, « Sir Eustace Grey », chap. dans *The Poetical Works of the Rev. George Crabbe. With His Letters and Journals, and His Life. By His Son (vol. II)*, Londres : John Murray, 1834, p. 259-278.

Crabbe, George, « The World of Dreams », chap. dans *The Life and Poetical Works of the Rev. George Crabbe. By His Son*, Londres : John Murray, 1847, p. 268-270.

Dalize, René, « La littérature des intoxiqués », *Les Soirées de Paris*, tome 1, no 1, 1970 [1912].

Daumal, René, *L'évidence absurde*, Paris : Gallimard, 1972.

De Guaita, Stanislas, *Rosa Mystica*, Paris : Alphonse Lemerre Éditeur, 1885.

De Quincey, *Les Confessions d'un opiomane anglais*, trad. de l'anglais par Pierre Leyris, Paris : Gallimard, 1962.

Farrère, Claude, *Fumée d'opium*, Paris : Kailash Éditions, 1996.

Gilbert-Leconte, Roger, « Monsieur Morphée, Empoisonneur public », *Œuvres complètes I, Proses*, Paris : Gallimard, 1974.

Gilbert-Leconte, Roger, « Rêve opiacé », *Œuvres complètes II*, Paris : Gallimard, 1974 [1924].

Ginsberg, Allen, *Kaddish*, trad. de l'anglais par Mary Beach et Claude Pellieu, avec la collaboration de l'auteur, Paris : Christian Bourgeois, 1972.

Horowitz, Michael et Palmer, Cynthia (dir. publ.), *Moksha. Aldous Huxley's Classic Writings on Psychedelics and Visionary Experience*, Rochester : Park Street Press, 1999.

Huxley, Aldous, « Drugs that shape men's mind », chap. dans Michael Horowitz et Cynthia Palmer (dir. publ.), *Moksha. Aldous Huxley's Classic Writings on Psychedelics and Visionary Experience*, Rochester : Park Street Press, 1999, p. 146-156.

Huxley, Aldous, « Harvard Session Report », chap. dans Michael Horowitz et Cynthia Palmer (dir. publ.), *Moksha. Aldous Huxley's Classic Writings on Psychedelics and Visionary Experience*, Rochester : Park Street Press, 1999, p. 183-184.

Huxley, Laura, « Ô Nobly Born! », chap. dans Michael Horowitz et Cynthia Palmer (dir. publ.), *Moksha. Aldous Huxley's Classic Writings on Psychedelics and Visionary Experience*, Rochester : Park Street Press, 1999, p. 257-266.

Leary, Timothy, « Mushrooms for Lunch », chap. dans Michael Horowitz et Cynthia Palmer (dir. publ.), *Moksha. Aldous Huxley's Classic Writings on Psychedelics and Visionary Experience*, Rochester : Park Street Press, 1999, p. 180-182.

Lorrain, Jean, *Monsieur de Phocas*, Paris : Librairie Paul Ollendofr, 1901.

Michaux, Henri, « 14 H 07 », *L'Infini*, no 61, 1998, p. 11-18.

Michaux, Henri, « 2 heures 20 », *L'Infini*, no 61, 1998, p. 19-26.

Michaux, Henri, « Lettres à Charles Duits », *Question de. Visions et hallucination. L'expérience du peyotl en littérature. Charles Duits*, no 95, 1994, p. 35-36.

Tailhade, Laurent, *La « Noire Idole ». Étude sur la morphinomanie*, Paris : Librairie Léon Vanier, 1907.

Watts, Alan, *Joyeuse cosmologie, Aventures de la chimie de la conscience*, trad. de l'anglais par Jacques Brosse, Paris : Fayard, « L'expérience psychique », 1971 [1962].

Autres textes littéraires

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*, Montréal : Les Éditions Variétés, 1942 [1861].

Baudelaire, Charles, *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Paris : Société Les Belles Lettres, 1952 [1868].

Michaux, Henri, « Postface », *Plume. Précédé de Lointain intérieur*, Paris : Gallimard, 1963, p. 216-217.

Rimbaud, Arthur, « Lettres dites du voyant », *Poésies*, Paris : Bookking International, 1993 [1871].

Corpus théorique

Abel, Ernest L., *Marihuana. The first Twelve Thousand Years*, New York : Plenum Press, 1980.

Agamben, Giorgio, *Enfance et histoire*, trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot et Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2002 [1978].

Aline Mura-Brunel et Karl Cogard (publ. dir.), *Limites du langage : indicible ou silence* (p. 291-298), Paris : L'Harmattan, 2002.

Amiot, Anne-Marie, *Les Fleurs du mal, Baudelaire*, Paris : Ellipses, 2002.

André, Robert, « Un hérétique de la sensation », chap. dans Raymond Bellour (dir. publ.), *Henri Michaux*, Paris : Éditions de l'Herne, « Cahier de l'Herne », 1983 [1966], p. 172-180.

Anzieu, Didier, *Le Moi-Peau*, Paris : Dunod, 1985.

Arslan, Seli, « L'œuvre du dégagement. La création dans les textes sur la drogue de Michaux », thèse de doctorat, Université Paris III, 2000.

Bachmann, Christian et Coppel, Anne, *La drogue dans le monde. Hier et aujourd'hui*, Paris : Albin Michel, « Points actuels », 1991.

Baron, Christine « Indicible, littéraire et expérience des limites (de Blanchot à Wittgenstein) », chap. dans Aline Mura-Brunel et Karl Cogard (dir. publ.), *Limites du langage : indicible ou silence*, Paris : L'Harmattan, 2002, p. 291-298.

Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris : Seuil, « Écrivains de toujours », 1975.

Barthes, Roland, *S/Z*, Paris : Éditions du Seuil, « Tel quel », 1970.

Becker, Howard S., *Outsiders. Études sociologiques de la déviance. Fumeurs de marijuana, musiciens de jazz, entrepreneurs de morale, policiers et délinquants*, trad. de l'américain par J.-P. Briand et J.-M. Chapoulie, Paris : A.-M. Métailié, 1985 [1963].

Bellour, Raymond (dir. publ.), *Henri Michaux*, Paris : Éditions de l'Herne, « Cahier de l'Herne », 1983 [1966].

Bellour, Raymond, *Lire Henri Michaux*, Paris : Gallimard, « Tel », 2011.

Ben Amar, Mohammed, « Classification et aspects législatifs des psychotropes », dans Léonard, Didier et Ben Amar, Mohammed (dir. publ.), *Les Psychotropes. Pharmacologie et toxicomanie*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2002, p. 128-159.

Bianchi, Françoise, « Henri Michaux et le corps en morceaux », chap. dans Pierre Grouix et Jean-Michel Maulpoix (dir. publ.), *Henri Michaux. Corps et savoir*, Fonteney-aux-Roses : Ens éditions, 1998, p. 42-56.

Blanchot, Maurice, *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Farrago : Tours, 1999.

Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard, « Folio essais », 1955.

Blanchot, Maurice, *La Part du feu*, Paris : Gallimard, 1949.

Bonnasse, Pierre, *Les Voix de l'extase : l'expérience des plantes sacrées en littérature*, Paris : Trouble-fête, 2005.

Bourseiller, Christophe, *Carlos Castaneda. La Vérité du mensonge*, Paris : du Rocher, 2005.

Brodeur, Claude, « Avènement du sujet d'un discours inconscient », chap. dans Raymond Lemieux (dir. publ.), *Folie, mystique et poésie*, Québec : GIFRIC, « Nœud », 1998, p. 183-198.

Bruchez, Jacques, *Henri Michaux et Aldous Huxley. Deux expériences*, Genève : Slatkine, 2007.

Brugière, Bernard (dir. publ.), *Les Figures du corps*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1991.

Brun, Anne, « Traces de souffrance dans une écriture de l'originnaire », *Topique. Revue freudienne*, vol. 62, 1997, p. 83-93.

Brun, Anne, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, Paris : Institut d'édition Sanofi-Synthélabo, 1999.

Buechler, Mark, *The Infinite Goof: Psychedelic Drugs and American Fiction of the 1960s*, Thèse de doctorat, Indiana University, 1992.

Burgess, Robin, « Kerouac, Alcohol and the Beat Movement », chap. dans Sue Vice, Matthew Campbell et Tim Armstrong (dir. publ.), *Beyond the Pleasure Dome. Writing and addiction from the Romantics*, Sheffield : Sheffield Academic Press, 1994, p. 225-230.

Carrier, David, « High Art: *Les Paradis artificiels* and the origins of modernism », *Nineteenth-Century Contexts*, vol. 20, no 2, p. 215-238.

Cauvin, Jean-Pierre, « Variations sur un préfixe », *Esprit créateur*, vol. XXVI, no 3, 1986, p. 65-71.

Champeau, Serge, *Ontologie de la poésie. Trois études sur les limites du langage*, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1995.

Chevrier, Serge, *L'Hallucination artistique : de William Blake à Sigmar Polke*, Paris : L'Arachnéen, 2012.

Clej, Alina, *A Genealogy of the Modern Self. Thomas De Quincey and the Intoxication of Writing*, Stanford : Stanford University Press, 1995.

Cohen, Henri et Lévy, Joseph J., *Les États modifiés de la conscience. Une introduction à la psychonautique*, Montréal : Éditions du Méridien, 1988.

Collot, Michel « La grande famille des souffrants », chap. dans Jean-Michel Maulpoix et Florence de Lussy (dir. publ.), *Henri Michaux. Peindre, composer, écrire*, Paris : Gallimard, 1999, p. 150-159.

Courtwright, David T., *De passion à poison, les drogues et la construction du monde moderne*, trad. de l'anglais par Catherine Ferland, Québec : Presses de l'Université Laval, 2008.

Dangles, Caroline, « États du corps : du physique au métaphysique », chap. dans Pierre Grouix et Jean-Michel Maulpoix (dir. publ.), *Henri Michaux. Corps et savoir*, Fonteney-aux-Roses : Ens éditions, 1998, p. 58-65.

Dadoun, Roger (dir. publ.), *Ruptures sur Henri Michaux*, Paris : Payot, 1976.

David, André, « Henri Michaux. *Le cerveau d'une plaie* », *Études*, tome 387, no 1-2, juillet-août 1997, p. 95-104.

Davidson, Lawrence, « Aldous Huxley on drugs, mysticism and the humanization of man », Thèse de doctorat, The University of Alberta, 1976.

De Certeau, Michel, *La Fable mystique, I, XVI^e-XVII^e siècle*, Paris : Gallimard, « Tel », 2007 [1982].

De Liedekerke, Arnould, *La Belle époque de l'opium*, Paris : Éd. de la Différence, 2001.

Derrida, Jacques, « La Pharmacie de Platon », chap. dans *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 69-197.

Dewolf, Philippe, « Paroles de quelques poètes sur la drogue », *Le Courier du centre international d'études poétiques*, no 212-213, octobre 1996-mars 1997, p. 87-95.

Dollar, J. Gerard, « Addiction and the 'Other Self' in Three Late Victorians Novels », chap. dans Sue Vice, Matthew Campbell et Tim Armstrong (dir. publ.), *Beyond the Pleasure Dome : Writing and Addiction from the Romantics*, Sheffield : Sheffield Academic Press, 1994, p. 268-274.

Dominguez-Leiva, Antonio, *Sexe, opium et charleston. Les Vies surréalistes. De 1920 à 1925*, Neuilly-les-Dijon : Éditions du Murmure, 2010.

Donata Pesenti Campagnoni, Paolo Tortonese et Silvia Bordini (dir. publ.), *Les Arts de l'hallucination*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001.

Doron, Roland et Praot, Françoise (dir. publ.), *Dictionnaire de psychologie*, Paris : Presses universitaires de France, 1991.

Dreyfus, H. et Rabinow, P., *Michel Foucault, un parcours philosophique*, Paris : Gallimard, 1984.

Dubuffet, Jean, *Asphyxiante culture*, Paris : Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1968.

Dubuffet, Jean, *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Paris : Gallimard, 1973.

Duhamel, Olga, *Le Kaléidoscope des drogues. Intériorités du XIX^e siècle français sous influence*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2000.

Dumas, Marie-Claude, « "Une sorte de folle rhétorique". Sur quelques usages de la langue dans la drogue », chap. dans Jean-Claude Mathieu et Michel Collot (dir. publ), *Passages et langages d'Henri Michaux*. Paris : José Corti, 1987, p. 257-269.

Dupeyron-Lafay, Françoise, *L'Autobiographie de Thomas De Quincey : une anatomie de la douleur : Confession d'un mangeur d'opium anglais (1821 et 1856); Suspiria de Profundis (1845); Esquisses autobiographiques (1853)*, Paris : Michel Houdiard éditeur, 2010.

Dyke, Erika, *Psychedelic Psychiatry, LSD on the Canadian Prairies*, Winnipeg : University of Manitoba Press, 2012 [2008].

Edson, Laurie, « Michaux, Displacement, and Postmodernism », *L'Esprit créateur*, vol XXVI, no 3, 1986, p. 5-14.

Ferdière, Gaston, « Le style des dessins schizophréniques : ils sont "bourrés" », *Annales médico-psychologiques*, vol. 106, no 1, 1948, p. 430-434.

Fintz, Claude, « Michaux, transgresseur et initiateur », chap. dans Catherine Mayaux (dir. publ.), *Henri Michaux. Plis et cris du lyrisme*, Paris : L'Harmattan, 1997, p. 121-140.

Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Gallimard, 1972.

Gaspar, Laurand, « Un mouvement nommé Henri Michaux », *La Nouvelle Revue Française*, no 541, février 1998, p. 25-32.

Gervais, Bertrand, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire. Tome I*, Montréal : Le Quartanier, « Erres Essais », 2007.

Grossman, Evelyne, Halpern, Anne-Élisabeth et Vilar, Pierre (dir. publ.), *Henri Michaux, le corps de la pensée*, Tours : Farrago, 2001.

Grouix, Pierre et Maulpoix, Jean-Michel (dir. publ.), *Henri Michaux. Corps et savoir*, Fonteney-aux-Roses : Ens éditions, 1998.

Halpern, Anne-Élisabeth, « Le stéthoscope et le microscope : figures et défigurations de l'homme de science dans l'œuvre de Michaux », dans Catherine Mayaux (dir. publ.), *Henri Michaux. Plis et cris du lyrisme*, Paris : L'Harmattan, 1997, p. 105-120.

Halpern, Anne-Élisabeth, *Henri Michaux. Le laboratoire du poète. Le poète et les savoirs scientifiques*, Paris : Seli Arslan, 1998.

Harris, Oliver, « Introduction », chap. dans William S. Burroughs et Allen Ginsberg, *The Yage Letters*, San Francisco : City Lights Books, 2006, p. ix-xlix.

Hayter, Aletha, *Opium and the Romantic. Imagination : Addiction and Creativity in De Quincey, Coleridge, Baudelaire and Others*, Londres : Faber & Faber, 1968.

Hewitt, Kimberly Allyn, *Psychedelics and Psychosis : LSD and Changing Ideas of Mental Illness, 1943-1966*, Thèse de doctorat, The University of Texas at Austin, 2002.

Hoffer, Abram et Osmond, Humphry, *The Hallucinogens*, New York et Londres : Academic Press, 1967.

Hulak, Fabienne (dir. publ.), *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, Nice : Z'éditions, 1992.

Hulin, Michel, *La Mystique sauvage*, Paris : Presses universitaires de France, 1993.

James, Tony, « Les hallucinés : rêveurs tout éveillés – ou à moitié endormis », chap. dans Donata Pesenti Campagnoni, Paolo Tortonese et Silvia Bordini (dir. publ.), *Les Arts de l'hallucination*, Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, p. 15-32.

Jeanneau, A., « Henri Michaux et la recherche psychopathologique », *L'Évolution psychiatrique*, tome 37, no 2, avril-juin 1972, p. 414-415.

Jenny, Laurent, « Récit d'expérience et figuration », *Revue française de psychanalyse*, no 62, 1998, p. 937-946.

Killeen, Marie-Chantal, *Essais sur l'indicible. Jabès, Duras, Blanchot*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du Texte », 2004.

Kopp, Robert et Pichois, Claude, « Baudelaire et le haschich. Expérience et documentation », *Revue des sciences humaines*, juillet-septembre 1967, vol. 127, p. 467-476.

Laing, Ronald David *Self and Others*, Londres : Tavistock, 1961.

Laing, Ronald David, *The Divided Self*, Londres : Tavistock, 1960.

Lazorthes, Guy, *Les Hallucinations*, Paris : Masson, 1996.

Le Breton, David, *La Sociologie du corps*, Paris : Presses universitaires de France, 1992.

Le Mellec, Christian, « Charles Duits ou l'immense oui », *Question de. Visions et hallucination. L'expérience du peyotl en littérature*, no 95, 1994, p. 7-31.

Lehousse, Bernard, *L'Écriture d'Henri Michaux et les expériences hallucinogènes*, thèse de doctorat, Université de Savoie, 2006.

Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1996 [1975].

Lemieux, Raymond (dir. publ.), *Folie, mystique et poésie*, Québec : GIFRIC, « Nœud », 1998.

Léonard, Didier et Ben Amar, Mohammed (dir. publ.), *Les Psychotropes. Pharmacologie et toxicomanie*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2002.

Lewin, Louis, *Phantastica*, Paris : Payot, 1924.

Lhermitte, Jean, *Les Hallucinations. Clinique et psychopathologie*, Paris : L'Harmattan, 2004.

Loras, Olivier, *Rencontre avec Henri Michaux au plus profond des gouffres*, Chassieu : J. et S. Bleyon, 1967.

Loreau, Max, « La poésie à l'épreuve de la mescaline », chap. dans Jean-Claude Mathieu et Michel Collot (dir. publ.), *Passages et langages d'Henri Michaux*. Paris : José Corti, 1987, p. 218-219.

Louys, Pierre, « Préface », chap. dans Claude Farrère, *Fumée d'opium*, Paris : Kailash Éditions, 1996, p. 6-12.

Lupasco, Stéphane, « Michaux et la folie », dans Raymond Bellour (dir. publ.), *Henri Michaux*, Paris : Éditions de l'Herne, « Cahier de l'Herne », 1983 [1965].

Martin, Jean-Pierre, *Henri Michaux*, Paris : Gallimard, « Biographies », 2003.

Mathieu, Jean-Claude et Collot, Michel, (dir. publ.), *Passages et langages d'Henri Michaux*. Paris : José Corti, 1987.

Maulpoix, Jean-Michel et de Lussy, Florence (dir. publ.), *Henri Michaux. Peindre, composer, écrire*, Paris : Gallimard, 1999.

Maulpoix, Jean-Michel, « Sujet à préciser », *La Nouvelle Revue Française*, no 541, février 1998.

Maulpoix, Jean-Michel, *Michaux, passager clandestin*, Seyssel : Champ Vallon, 1984.

Mayaux, Catherine (dir. publ.), *Henri Michaux. Plis et cris du lyrisme*, Paris : L'Harmattan, 1997.

Meyers, Claude, *Brève histoire des drogues et des médicaments de l'esprit*, Paris : Érès, 1985.

Meyers, Claude, *Mythologies, histoires et actualités des drogues*, Paris : L'Harmattan, 2007.

Milner, Max, *L'imaginaire des drogues. De Thomas De Quincey à Henri Michaux*, Paris : Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 2000.

Monette, Annie, « *Pour rester malade plus longtemps qu'il ne convient* » : la folie comme condition d'écriture dans *L'Homme-Jasmin*. Impressions d'une malade mentale, d'Unica Zürn, mémoire de maîtrise non publié, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008.

Monette, Annie, « Les anagrammes de *L'Homme-Jasmin* : folie, écriture et délivrance », *Postures. Critique littéraire*, no 11, printemps 2009, p. 45-57.

Moreau (de Tours), Jacques-Joseph, *Du haschich et de l'aliénation mentale. Études psychiatriques*, Paris : Librairie de Fortin, Masson et cie, 1845. En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k768978.r=moreau+de+tours.langFR>

Mouchard, Claude, « La "pensée expérimentale" de Michaux, chap. dans Roger Dadoun (dir. publ.), *Ruptures sur Henri Michaux*, Paris : Payot, 1976, p. 159-208.

Nelli, René, *Joë Bousquet, sa vie, son œuvre*, Paris : Albin Michel, 1975.

Nevert, Michèle, « Ma prison est une répétition... L'enfermement du psychotique dans le langage; la libération de Dominique Charmelot », *L'Esprit Créateur*, vol. 38, no 3, 1998, p. 17-27.

Nevert, Michèle, *Des mots pour décomprendre*, Candiac : Balzac, « L'écriture indocile », 1993.

Nicole, Eugène, « Les lieux de la peinture et la linguistique de l'image », *L'Esprit créateur*, vol. XXVI, no 3, 1986, p. 37-50.

North, Julian, « Opium and the Romantic Imagination : the Creation of a Myth », dans Sue Vice, Matthew Campbell et Tim Armstrong (dir. publ.), *Beyond the Pleasure Dome. Writing and addiction from the Romantics*, Sheffield : Sheffield Academic Press, 1994, p. 109-117.

Oppenheim, Daniel, *Littérature et expérience-limite*, Paris : Campagne Première, 2007.

Ouvry-Vial, Brigitte, « "Le vieux jumelage de la pensée et de la parole" : approche clinique et théorique des récits d'expérience de drogue », chap. dans Evelyne Grossman, Anne-Élisabeth Halpern et Pierre Vilar (dir. publ.), *Henri Michaux, le corps de la pensée*, Tours : Farrago, 2001, p. 161-175.

Ouvry-Vial, Brigitte, « À propos de la *main* et de la *mer* dans un passage de *Connaissance par les gouffres* », chap. dans Pierre Grouix et Jean-Michel Maulpoix (publ. dir.), *Henri Michaux. Corps et savoir*, Fonteney-aux-Roses : Ens éditions, 1998, p. 67-79.

Ouvry-Vial, Brigitte, « Essai de grammaire du geste d'écrire », chap. dans Catherine Mayaux (dir. publ.), *Henri Michaux. Plis et cris du lyrisme*, Paris : L'Harmattan, 1997, p. 169-183.

Ouvry-Vial, Brigitte, *Henri Michaux's Poetics*, thèse de doctorat, Columbia University, 1984.

Ouvry-Vial, Brigitte, *Henri Michaux, Qui êtes-vous?*, Lyon : La manufacture, 1983.

Peyré, Yves, *Henri Michaux. Permanence de l'ailleurs*, Paris : José Corti, 1999.

Pichois, Claude (dir. publ.), *Baudelaire. Études et témoignages*, Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, 1967.

Pichois, Claude et Kopp, Robert, « Baudelaire et l'opium », *Europe*, vol, 45, no 456/457, 1967, p. 61-79.

Pichois, Claude et Monnier, Marcel, « La Maladie de Baudelaire », chap. dans Claude Pichois (dir. publ.), *Baudelaire. Études et témoignages*, Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, 1967.

Pol, Didier, *Dictionnaire encyclopédique des drogues*, Paris : Ellipses, 2002.

Porée, Marc, « L'anatomie du mangeur d'opium », chap. dans Bernard Brugière (dir. publ.), *Les Figures du corps*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1991, p. 121-136.

Quella-Villéger, Alain, « Postface. Claude Farrère et l'opium », chap. dans Claude Farrère, *Fumée d'opium*, Paris : Kailash Éditions, 1996, p. 266-279.

Question de. Visions et hallucination. L'expérience du peyotl en littérature, no 95, 1994, p. 7-31.

Retailaud-Bajac, Emmanuelle, *Les Paradis perdus. Drogues et usagers des drogues dans la France de l'entre-deux-guerres*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009.

Roger, Jérôme, *Henri Michaux. Poésie pour savoir*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2000.

Ruff, Marcel A., « Introduction », chap. dans Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 15-24.

Salmandjee, Yasmina, *Les Drogues*, Paris : Eyrolles, 2003.

Schivelbusch, Wolfgang, *Histoire des stimulants*, Paris : Le Promeneur, 1991.

Sendra, Sophie, « Épistémologie d'un best-seller : Aldous Huxley, Les Portes de la perception », *Psychologie Clinique*, vol. 1, no 27, 2009, p. 33-47.

Smadja, Robert, *Poétique du corps. L'image du corps chez Baudelaire et Henri Michaux*, Berne : Peter Lang, 1988.

Stäuble-Lipman Wulf, Michèle, « Préface », dans Jacques Bruchez, *Henri Michaux et Aldous Huxley. Deux expériences*, Genève, Slatkine, 2007, p. 13-15.

Strausbaugh, John et Blaise, Donald, *The Drug User*, Jackson : Blast Books, 1991.

Szasz, Thomas, *The Myth of Mental Illness : Foundations of a Theory of Personal Conduct*, New York : Hoeber-Harper, 1961.

Szasz, Thomas, *The Manufacture of Madness : A Comparative Study of the Inquisition and the Mental Health Movement*, Londres : Routledge and Kegan Paul, 1971.

Thévenin, Paule, « Préface », dans Antonin Artaud, *Les Tarahumaras*, Paris : Gallimard, 1971, p. 7-12.

Thévoz, Michel, *Écrits bruts*, Paris : Presses universitaires de France, 1979.

Thévoz, Michel, *L'Art brut*, Genève : Skira, 1975.

Thévoz, Michel, *Le Langage de la rupture*, Paris : Presses universitaires de France, 1978.

Thron, Michael E., « The Significance of Catherine Wordsworth's Death to Thomas De Quincey and William Wordsworth », *Studies in English Literature, 1550-1900*, vol. 28, no 4, Automne 1988, p. 559-567.

Valla, Jean-Pierre, *L'expérience hallucinogène*, Paris : Masson, 1983.

Védrine, Hélène, *Le Sujet éclaté*, Paris : Librairie générale française, 2000.

Verlomme, Hugo, « Le point de vue de la licorne », *Question de. Visions et hallucination. L'expérience du peyotl en littérature*, no 95, 1994, p. 120-124.

Vice, Sue, Campbell, Matthew et Armstrong, Tim (dir. publ.), *Beyond the Pleasure Dome. Writing and addiction from the Romantics*, Sheffield : Sheffield Academic Press, 1994.

Von Busekist, Astrid, « L'indicible », *Raisons politiques*, n° 2, mai 2001, p. 89-112.

Wedge, George, « The Blues, Some Booz and Kerouac's Lyrical Prose », chap. dans Sue Vice, Matthew Campbell et Tim Armstrong (dir. publ.), *Beyond the Pleasure Dome. Writing and addiction from the Romantics*, Sheffield : Sheffield Academic Press, 1994, p. 245-255.

Yvorel, Jean-Jacques, *Les Poisons de l'esprit. Drogues et drogués au XIX^e siècle*, Paris : Quai Voltaire, 1992.

Zieger, Susan, « Pioneers of Inner Space : Drug Autobiography and Manifest Destiny », *PMLA*, vol. 122, no 5, 2007, p. 1531-1547.